

T.C.

**DÜZCE ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**ÇAĞDAŞ SANATTA ACININ SIRADANLAŞMASI**

**RAMAZAN BAYRAM**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**DANIŞMAN**  
**DOÇ. DR. LÜTFİ ÖZDEN**

**DÜZCE, 2023**

T.C.

**DÜZCE ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**ÇAĞDAŞ SANATTA ACININ SIRADANLAŞMASI**

**RAMAZAN BAYRAM**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**DANIŞMAN**  
**DOÇ. DR. LÜTFİ ÖZDEN**

**DÜZCE, 2023**

## BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve bu kaynakları da kaynaklar listesine aldığımı, yine bu tezin çalışılması ve yazımı sırasında patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını beyan ederim.

31.01.2023

Ramazan BAYRAM

## TEŞEKKÜR

Yüksek lisans öğrenimim ve bu tezin hazırlanmasında süresince gösterdiği her türlü destek ve yardımdan dolayı çok değerli hocam Doç. Dr. Lütfi Özden'e en içten dileklerle teşekkür ederim.

Tez çalışmam boyunca değerli katkılarını esirgemeyen Prof. Dr. Ferhat Özgür Dr. Öğr. üyesi Aysel Alver, Dr. Öğr. Üyesi Serkan Demir'e şükranlarımı sunarım.

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca katkılarından dolayı Ferhat Kâmil Satıcı, Hülya Özdemir, Kutlu Gürelli, Zekiye Sarıkartal ve adını sayamadığım bütün hocalarıma, ayrıca bu çalışma boyunca yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen sevgili aileme ve çalışma arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

**Ocak 2023**

**Ramazan BAYRAM**

# İÇİNDEKİLER

<b>GÖRSEL LİSTESİ</b> .....	i
<b>ÖZET</b> .....	ii
<b>ABSTRACT</b> .....	iii
<b>1. GİRİŞ</b> .....	iv
<b>2. ACI VE ACININ SANATTAKİ TEMSİLİ</b> .....	1
2.1. ACI KAVRAMI ÜZERİNE .....	1
2.2. ACININ PLASTİK TEMSİLİ .....	2
2.3. BEDENSEL BİR DENEYİM OLARAK ACI .....	3
2.4. YIKINTININ ESTETİK TEMSİLİ .....	8
<b>3. DUYUMSAMA</b> .....	15
3.1. DUYU .....	15
3.2. DENEYİM VE DUYUMSAMA .....	15
3.3. DUYUMSANAN İZLEYİCİ .....	17
3.3.1. “Ryhtim 0” Performansında Hissizleşen Şiddet .....	17
3.3.2. Orlan’ın Performansında Morfinin İşlevi .....	18
3.3.3. Hermann Nitsch Performanslarında Şiddete Bağlayan Ritüel .....	19
3.3.4. Kontrollü Şiddetten Kontrolsüz Şiddete .....	20
3.3.5. Çoklu Duyumsama .....	22
3.3.6. Fotoğrafta Gerçekliğin Ağırlığı .....	23
3.3.7. Yanılsanan Gerçeklik .....	24
3.3.8. Söylemin Etkisi Üzerine .....	25
3.3.9. Mekânın Tahakkümü .....	27
<b>4. DUYUMSANAN MEKAN VE BELLEK İLİŞKİSİ</b> .....	29
4.1. MEKAN VE BELLEK .....	29
4.2. MEKANI DENEYİMLEMELER .....	29
4.3. GÜNLÜK DEVİNİMLER .....	31
4.4. BELLEĞİN ŞİDDETİ .....	36
4.5. MEKANIN ALGISAL SAHTELİĞİ .....	38
<b>5. HİSSİZLEŞME BAĞLAMINDA YAPILAN ÇALIŞMALAR</b> .....	41
<b>KAYNAKÇA</b> .....	59



## GÖRSEL LİSTESİ

<b>Görsel 2.1.</b> Francisco Goya, “3 Mayıs 1808”, 1814, Yağlı Boya, 268x347 cm.....	3
<b>Görsel 1.2.</b> Caravaggio, “Judith Holofernes’in Başını Kesiyor”, 1602, Yağlı Boya 145x195 cm .....	4
<b>Görsel 2.3.</b> Frida Kahlo, “Henry Ford Hastanesi, 1932, Yağlı Boya 38,5x31 cm, Museo Dolores Olmedo, Mexico, Meksika .....	5
<b>Görsel 2.4.</b> Van Gogh, “Kafe Terasta Gece, 1888, Yağlı Boya 81x65 cm .....	6
<b>Görsel 2.5.</b> Gina Pane, “Psyche”, 1974, 3 renkli fotoğraf serisi 25x30 cm,.....	7
<b>Görsel 2.6.</b> Chris Burden, “Shoot”, 1971 .....	8
<b>Görsel 2.7.</b> Leon Ferrari, “Batılı ve Hristiyan Medeniyet”, 1965, Enstalasyon, 200x120x60 cm .....	9
<b>Görsel 2.8.</b> Adel Abdessemed, “Cri”, 2013, Enstalasyon 155x132 cm.....	10
<b>Görsel 2.9.</b> Otto Dix, “Stormtroopers Gaz Saldırısında İlerliyor”, 1924, 19.3x28.8 cm.....	11
<b>Görsel 2.10.</b> Martha Rosler, “Savaşı Eve Getirmek”, 1967, Fotoğraf Kolajı 50.9x50.1 cm.....	12
<b>Görsel 2.11.</b> Marina Abramoviç, “Alman Baroque”, 1946, Renkli Fotoğraf, 124x216 cm.....	13
<b>Görsel 2.12.</b> Sabah Gazetesi İnternet manşeti (Sabah, 2019) .....	14
<b>Görsel 2.13.</b> Zehra Doğan, “Nusaybin”, 2016, Yağlı Boya 38,5x31 cm (Al-monitör, 2017) .....	15
<b>Görsel 3.1.</b> Francis Bacon, “Yataklar Üzerine Üç Figür Çalışması” ... ..	18
<b>Görsel 3.2.</b> Marina Abramoviç, “Ryhtum 0”, 1974, Performans .....	19
<b>Görsel 3.3.</b> Orlan, “The Reincarnation of Saint Orlan”, 1993, Performans .....	20
<b>Görsel 3.4.</b> Hermann Nitch, “Schüttbild”, 1932, Akrilik Boya 540x400 cm .....	21
<b>Görsel 3.5.</b> Gaspar Noe, “Climax”, 2018, Uzun Metraj Film (Filmsby, 2020) .....	22
<b>Görsel 3.6.</b> Andy Warhol, “Marilyn Distipch”, 1962, Akrilik Boya 205x289 cm ...	24
<b>Görsel 3.7.</b> Andres Serrano, “Fatal Meningitis”, 1992, Fotoğraf .....	25
<b>Görsel 3.8.</b> Rıdvan Aşar, “Otorite”, 2021, Kâğıt Üzerine Sulu Boya 21x30 cm .....	28

<b>Görsel 3.9.</b> James Turrell, “Apani”, 2011, Enstalasyon,.....	29
<b>Görsel 4.1.</b> Mark Rothko, “Kırmızı ve Turuncu”, 1971 .....	32
<b>Görsel 4.2.</b> Edward Hopper, “Morning Sun”, 1952.....	33
<b>Görsel 4.3.</b> Roy Anderson, “İnsanları Seyreden Güvercin”, 2014.....	34
<b>Görsel 4.4.</b> Ai Weiwei, “S.A.C.R.E.D”, 2013, Venedik Bienali, Venedik, İtalya.....	34
<b>Görsel 4.5.</b> Ramazan Bayram, “Cezaevi”, 2017, Fotoğraf .....	35
<b>Görsel 4.6.</b> Ramazan Bayram, “Sınırlandırılmak Üzerinden Duygu Körelmesine”, 2018, Dikenli Tel, Demir, Enstalasyon, 80x100x80 cm.....	36
<b>Görsel 4.7.</b> Pieter Brugel, “Karda Avcılar”, 1565, Yağlı Boya, 117x162 cm, .....	37
<b>Görsel 4.8.</b> Abbas Kiyürestemi, “24 Kare”, 2017, Uzun Metraj Film .....	38
<b>Görsel 4.9.</b> Ilya Kabakov, “The Toilet”, 1992, Enstalasyon .....	39
<b>Görsel 4.10.</b> Anonim, “Diyarbakır 2015 Olayları” (Bbc, 2017).....	40
<b>Görsel 4.11.</b> Anonim, “Diyarbakır 2015 Olayları .....	40
<b>Görsel 4.12.</b> Anonim, “Diyarbakır 2015 Olayları” (Karar, 2022) .....	41
GÖRSEL BÖLÜM 5.....	42
<b>Görsel 5.1.</b> Ramazan Bayram, “Estezi”, 2015, Video.....	42
<b>Görsel 5.2.</b> Ramazan Bayram, “Estezi”, 2015, Video.....	43
<b>Görsel 5.3.</b> Ramazan Bayram, “Kurşunlu Camii”, 2016, Strafor, Alçı, Enstalasyon, 25x35x47 .....	44
<b>Görsel 5.4.</b> Ramazan Bayram, “İs”, 2016, Strafor, Tiner, Enstalasyon .....	45
<b>Görsel 5.5.</b> Ramazan Bayram, “Aşk Bodrumda Güzel”, 2019 .....	46
<b>Görsel 5.6.</b> Ramazan Bayram, “Aşk Bodrumda Güzel”, 2019 .....	46
<b>Görsel 5.7.</b> Ramazan Bayram, “Aşk Bodrumda Güzel”, 2019 .....	47
<b>Görsel 5.8.</b> Ramazan Bayram, “Aşk Bodrumda Güzel”, 2019 .....	47
<b>Görsel 5.9.</b> Ramazan Bayram, “Aşk Bodrumda Güzel”, 2019 .....	48
<b>Görsel 5.10.</b> Ramazan Bayram, “Aşk Bodrumda Güzel”, 2019 .....	48
<b>Görsel 5.11.</b> Ramazan Bayram, “Avrupa’da Çatım Olacak”, 2019, 58x33x33 cm .....	49
<b>Görsel 5.12.</b> Ramazan Bayram, “Estezi 2020”, 2020, 20x30 cm, İllüstrasyon.....	50
<b>Görsel 5.13.</b> Ramazan Bayram, “Estezi 2020”, 2020, 20x35 cm, İllüstrasyon.....	51
<b>Görsel 5.14.</b> Ramazan Bayram, “Estezi 2020”, 2020, HD VR Video, 07’29, 1080p...	52
<b>Görsel 5.15.</b> Ramazan Bayram, “Dünden Artanlar”, 2020, HD VR Video, 03’23, 1080p .....	52
<b>Görsel 5.16.</b> Ramazan Bayram, “Sönümleme”, 2020, HD VR Video, 03’23, 1080p...	53

<b>Görsel 5.17.</b> Ramazan Bayram, “Sönümleme”, 2021, 20x35 cm, Fotoğraf Baskı .....	53
<b>Görsel 5.18.</b> Ramazan Bayram, “Unicorn”, 2020, 20x35 cm, İllüstrasyon .....	54
<b>Görsel 5.19.</b> Ramazan Bayram, “İnşaat”, 2021, HD Video .....	54
<b>Görsel 5.20.</b> Ramazan Bayram, “Atlar”, 2021, HD Video .....	55
<b>Görsel 5.21.</b> Ramazan Bayram, “Selam Veren Asker”, 2021, HD Video .....	55
<b>Görsel 5.22.</b> Ramazan Bayram, “Zombi”, 2021, HD Video .....	56
<b>Görsel 5.23.</b> Ramazan Bayram, “Gündelikler”, 2021, HD Video .....	56
<b>Görsel 5.24.</b> Ramazan Bayram, “Gündelikler”, 2021, HD Video .....	57
<b>Görsel 5.25.</b> Ramazan Bayram, “Gündelikler”, 2021, HD Video .....	57



## ÖZET

### ÇAĞDAŞ SANATTA ACININ SIRADANLAŞMASI

Ramazan BAYRAM

Düzce Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN

Ocak, 2023, 63 Sayfa

Bu tezin amacı, toplum içerisinde var olan şiddet olgusunun yarattığı acıyı ve bu acının sebep olduğu “hissizleşme” problemini sanatla ilişkili olarak ele almaktır. Ayrıca bu araştırmada, hissizleşme durumunun en temel kaynağına inilerek sorunsalın kendisi irdelenmiştir. Ele alınan bu problem toplum, sanatçı ve izleyici arasındaki yerini ve plastik anlatımda ifade biçimlerini sorgulamayı amaçlar. Bu tezde toplumun her döneminde kronikleşen şiddet olgusunu ve oluşturduğu problemi, bütünsel olarak farklı noktalarından ele alarak “Şiddet”, “Acı” ve “Hissizleşme” kavramı üzerinden çözümlenmesi yapıldı. Kendi dönemi içerisinde yaşayan sanatçıların, toplum içerisinde oluşan travmalardan ne denli etkilendikleri ve bu durum içerisinde nasıl bir tavır takındıkları irdelenmiştir. Yapılan bu araştırmalar, sanatsal üretimlerin temel çıkış noktasını oluşturmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Acı, Çağdaş Sanat, Deneyim, Hissizleşme, Şiddet

## **ABSTRACT**

### **THE ORDINARY OF PAIN IN CONTEMPORARY ART**

Ramazan BAYRAM

Düzce University

Graduate School of Natural and Applied Sciences, Department of Paintings

Master Thesis

Supervisor: Doç. Dr. Lütfi ÖZDEN

January 2023, 62 pages

The aim of this thesis is to deal with the problem of "numbness", which arises from the pain created by the phenomenon of violence in society, in relation to art. The problematic itself has been examined by going down to the most basic source of numbness. This collection of problems addressed aims to question the place between the artist and the audience and the forms of expression in plastic expression. The phenomenon of violence, which becomes chronic in every period of society, and the problem it creates were analyzed from different points as a whole and analyzed through the concepts of "Violence", "Pain" and "numbness ". It has been discussed how the artists living in their own period were affected by the traumas in the society and how they took an attitude in this situation. These researches constitute the main starting point of my artistic productions.

**Keywords:** Contemporary Art, Experience, Numbness, Pain, Violence

# 1. GİRİŞ

Bu tezin amacı; şiddet, acı ve duyumsama kavramlarından yola çıkılarak birey ve toplum nezdinde olan etkileşimini, sanatçılar ve çalıştıkları disiplinler ele alınarak çözümlenmiştir. Bireyin dışarıyla etkileşim kurmasını sağlayan duyuşal yapılar, beden için uyarılan bir görev edindir. Şiddet ve kuvvet kavramları, duyu ile sıkı bir ilişki içerisinde. Sanat alanı içerisinde önemli bir role sahip olan duyumsama olgusu sanatsal sürecin hem üretim hem de tüketim mekanizmasını oluşturur. Bu tezde sanatsal üretimin önemli bir motor parçası olan acı kavramı, sosyo-kültürel ilişkiler bağlamında araştırılmıştır. Felsefe, sosyoloji ve diğer literatür kaynaklardan faydalanarak “Bir sanatçı neden üretir?” veya “bir izleyici neden tüketir?” sorularına cevap aranmıştır.

Bir problemin belirteci olan acı kavramı, beden için yolunda gitmeyen bir şeyleri bedeni rahatsız ederek, bir uyarıcı görevi görür. Tezin birinci bölümünde acı kavramından yola çıkarak acının toplumsal ve bireysel ilişkide rolü ele alınmıştır. Sanatçının üretim sürecinde bir problemi ele alırken acı kavramı ile olan ilişkisi irdelenmiştir. Sanatçı, yaptığı eserleri ve eserin izleyiciye olan duyuşal etkinliği çözümlenmiştir. Tezde ayrıca toplumların dönemselsel olarak yaşadığı travmatik oluşumların getirdiği kolektif acıları, sanatçıların tavrı ve üretimlerine olan etkisi ele alınmıştır. Tezin ikinci bölümünde ise “duyumsama” kavramı, sanatçı, sanat üretimi ve o sanat üretimini tüketen izleyici ilişkisi ele alınmıştır. Tezin üçüncü bölümünde ise “duyumsama”, mekân ve bellek olgusu ele alınarak, sanat disiplini ve kavramı çerçevesinde irdelenmiştir.

Tezin son bölümü olan uygulama kısmında şiddet, duyumsama, süreç kavramlarından yola çıkılarak mekân-bellek üzerine araştırmalar ve sanatsal uygulamalar gerçekleştirilmiştir.

Yapılan bu araştırma çalışması, sanat alanında his, duyu, acı kavramlarının ne denli iç içe olduğu ve birbiri ile etkileşim sağladıkları hususunda, sanatçıların bundan fayda sağlayarak üretim yapmaları, yapılan üretimlerde izleyicilerin tekrardan bu yol ile etkileşim sağlamaları açısından önemlidir.

Bu tezin araştırma yönteminde literatür taraması kullanılmıştır. Çağdaş sanat alanında ağırlıklı olarak bu kavram (hissizleşme) ve düşüncelerden yola çıkan sanatçılar ve eserleri ele alınmıştır. Çağdaş sanat alanı içerisinde yer alan gerekli dokümanlar araştırılıp dokümanlardaki bilgilerden faydalanılmıştır.

## 2. ACI VE ACININ SANATTAKİ TEMSİLİ

### 2.1. ACI KAVRAMI ÜZERİNE

*“Acı algısı ya vücudun dışındaki nesnelere eyleminden ya da vücudun kendisinden gelebilen bir ruh algısıdır. Birinci durumda acı, doğal iştahlardan (açlık, susuzluk, vs) ve neşe, hüznün, aşk, öfke, vs. gibi duygulardan oluşan ‘iç duyguların’ aksine beş duyardan biri olan ‘dokunma’ya bağlantılanmıştır” (Rey, 2022:94).*

Acı olgusu hem beden duyu eşiklerin aşılmasıyla gerçekleşen bir durum hem de bedensel rahatsızlığının bir uyarıcısı niteliğindedir. Ortada rahatsızlık yaratan bir olgu varsa acı kendini gösterir. Bu yüzden rahatsızlığın acı ile keskin bir ilişkisi vardır. Breton, “Acı, zaman kavramını tahrip eder ve gündelik olayları egemenliği altına alır, insanı esasla ilgilenmekte zorlanan ilgisiz bir seyirci durumuna düşürmek” (Breton, 2010: 27) olarak tanımlar. Çünkü beden, ortada olan rahatsızlıkla meşguldür, bu rahatsızlık bedeni kendisine çeker ve manipüle eder. “Acı yalnızlık duygusunu keskinleştirir, insanı kendi sıkıntısıyla ayrıcalıklı bir ilişkiye sokar” (Breton, 2010: 26) Ortada bir rahatsızlığın olmaması, her şeyin yolunda gittiğini göstermez. Acı bedenin algısal bir deneyimdir ve dışarının tahrip edici kuvvetlerine karşı bedensel algılarımızın olmasıyla fark ederiz. Savunmasız bir bedene dönüşür. Breton, (2010: 12) acıya karşı duyarsızlığı, bireyi çevrenin gizlediği tüm tehlikelere maruz bırakan bir sakatlık olarak niteler ve bizi savunmasız bir mekanizmaya dönüştüreceğini ifade eder. Bundan dolayı acı, bireyin savunmasına yönelik bir mekanizmadır. Bedeni tehlikeye karşı bir uyarandır.

*“[...] Sanatçı, zihinsel hastalıklardan dolayı acı çekti ve çekmeye devam ediyor. Zihinsel hastalıkla yaratıcılık arasındaki ilişkiyi anlamak yüceltme açısından çok kritik bir konudur. Eğer sanatçı, kendi psikopatolojisine duvar örebilirse ve bir şekilde duygusal çıkmazlarını ve tutkularını işine kanalize edebilir veya dönüştürebilirse, bu çıkmazlar ve tutkular yaratıcı sürecin kendisinde ya da [...] yapıtında kişiyi ileriye doğru götüren bir motor görevi görecektir. (Kaptan, 2013: 63).*

Acı kavramı sanat alanında çok büyük bir yer edinir ve sanatçı için de tetikleyici bir etken olabilir. Sanatın hangi dönemine ya da hangi disiplinine bakarsak temel noktasında acı kavramı ile karşılaşmak mümkündür. Dönemin toplumsal krizlerinden sanatçının öznel problemlerine kadar. Çünkü sanatçının başlangıç noktası bir rahatsızlık durumuyla ilişkilidir. Oysal’ın (1998: 14) değindiği gibi; May, nevrozun, dolayısıyla acının, içinde bireyin yaratıcı gizil gücünün saklı olduğu yaratıcı bir etkinlik olduğunu ifade eder. Acının verdiği rahatsızlıktan dolayı üretimlerini bu bağlamda inceleyen birçok sanatçı

vardır. Dışavurumcu sanatçılar kendi içinde kaynayan rahatsızlığı dışa vurmuşlardır. Goya ve Picasso gibi sanatçılar toplumsal problemin verdiği rahatsızlıkla bazı önemli eserler ortaya çıkarmıştır. Gina Pane ve Cris Burden acının kendisini bedenlerinde deneyimlemiştir. Benzer biçimde sanat tarihsel süreçte birçok sanatçı mevcut (toplumsal, politik, militarist vb.) sorunlara odaklanmışlardır.



**Görsel 2.1.** Francisco Goya, “3 Mayıs 1808”, 1814, Yağlı Boya, 268x347 cm, Museo del Prado, Madrid, İspanya (Wikipedia, 2022)

## 2.2. ACININ PLASTİK TEMSİLİ

Sanatçı şiddeti ele alırken birçok kriteri göz önüne alır. Çünkü ürettiği eser bir anlatı aracı olduğu kadar izleyiciye hissettirme işlevi de görür ve sadece bir hikâye anlatma amacı taşımaz, aynı zamanda izleyiciyi sarsmaya çalışır. Bundan dolayı kan ve beden imgeleri çokça kullanılır. Caravaggio'nun “Judith ve Holofernes” eserinde bir hınçla baş kesen iki figür görüyoruz. Başlı soğuk kanlılıkla kesen iki figür ve acı içinde direnmeye çalışan başı kesilen Holofernes. Başı kesen Judith'nin kesmeden önce Holofernes ile ilgili bir acı veren bir rahatsızlığın olduğu biliniyor. Resimde (Görsel 2.2.) gördüğümüz başı kesilen Holofernes'in acısı yüzüne vurduğu mimiklerle görülüyor. Francis Goya'nın “3 Mayıs” (Görsel 2.1.) tablosunda gördüğümüz kurşunlarla öldürülmeyi bekleyen figürlerin yüz mimikleri, ateş eden askerlere acı içinde çığlık atıyor.



Görsel 2.2. Caravaggio, “Judith Holofernes’in Başını Kesiyor”, 1602, Yağlı Boya 145x195 cm, Galleria Ulusal Antik Sanat Galerisi, Roma, İtalya (Wikipedia, 2023)

### 2.3. BEDENSEL BİR DENEYİM OLARAK ACI

Yaşamı boyunca çektiği acıları resimlerine aktaran sanatçılardan biri de Frida Kahlo’dur. Deneyimlediği acı ve sancılı süreci, sürrealist ve sembolik bir biçimde eserlerinde dile getiriyor. “Çalışmalarını adeta hem fiziksel hem de psikolojik durumunu ve içinde bulunduğu koşulları yansıtmak için bir araç olarak kullanmıştır. ... hem estetik hem de varoluşsal bir arayış halindeki kadının iç dünyasındaki imgeleri içermektedir.” (Tüfekci Ardıc, 2019: 24) “Henry Ford Hastanesi” adlı eserine baktığımızda kendi yaşamında önemle yer edinmiş sembolik parçalara rastlıyoruz.



**Görsel 2.3.** Frida Kahlo, “Henry Ford Hastanesi, 1932, Yağlı Boya 38,5x31 cm, Museo Dolores Olmedo, Mexico, Meksika (Modatablo, 2023)

Acı olgusu Frida için yaşadığı ve çalışmalarına yansıttığı bir anlamı ifade ediyor. Ayrıca Frida kendini gerçeküstücü olduğunu reddediyor bununla ilgili olarak “Ben hiçbir zaman rüyalarımın resimlerini yapmadım. Kendi gerçekliğimin resmini yaptım” (Burrus, 2017: 70) demektedir. Aslında bunu ifade ederken yaşadığı sürecin hayal edilemeyecek kadar ağır olduğunu da ifade ediyordu. Frida, acının bizzat kendisini yaşadı ve bunu yaptığı resimlerle kaydetti. Frida’nın resimlerinde her ne kadar kan ve acıya yönelik sembolik imgeler rastlansa da aslında yaptığı resimlerde genellikle kendi varoluşuyla ilgili bir hesaplaşması vardı. Bedenindeki hasarın ve bu hasar ile Frida’nın çektiği acılar ona başka bir kapı araladı. Bedensel ve ruhsal acıları ötelemek ve rahatsız eden şeyden kaçmak için sanatçı teselliye resim yapmakta bulur. Yatağında yatarken acılarını unutmak için resim yapan Frida, doktorların karşı çıkmasına rağmen çelik korse içerisindeyken bile resim yapmaya devam etmiştir. Frida yaptığı resimlerini genellikle gerçeküstü ve sembolik imgeleri kullanarak yapıyordu. Sarano, “Hiçbir duyu organı acıyı kaydetme konusunda uzman değildir” (Breton, 2010: 11). Bu yüzden yaptığı resimlerde çektiği acıyı kan imgesiyle resimlerine aktarıyordu. Kahlo’nun resimleri kişisel deneyimlerini ve yaşamını yansıtmaktadır. Resimlerinde kadın imgesine ve kadının karşı karşıya kaldığı zorluklara güçlü bir vurgu vardır. “Henry Ford Hastanesi” (Görsel 2.3.) adlı eserinde olduğu gibi.

Yapmış olduğu otoportrelerinde, kişisel semboller yoğunluktadır. Frida'nın son dönem resimlerinde çektiği acı değil, acıyla birlikte mahrum kaldığı imgelere rastlanmaktadır.

*“Acıların temelinde şiddetin farklı türleri yatar. Örneğin baskılar olumsuzluğun şiddetini temsil eder. Başkaları tarafından uygulanır bu şiddet. Ama şiddet sadece başkalarından kaynaklanan bir şey değildir. Aşırı performans, aşırı iletişim ya da aşırı uyarı şeklinde kendini gösteren aşırı olumluluk da şiddettir”* (Chul Han, 2022: 39).

Bu noktada modern sanatta ‘izlenim’ olgusuna değinmekte fayda var. İzlenimin kökeninden anlaşılacağı gibi “izlemek” kavramıyla ilişkilidir. Çünkü o dönem sanatçılar doğaya çıkıp anı keşfetmeye çalıştılar. O anın ışığı ve rengini o an hızlıca tuvale aktarılıyordu. Asıl resmedilen bir hacimden ziyade renk-ışık aktarımı ve görüntünün etkisi ön plandadır. “Kant’ın düşüncesine göre, eğer insanın zihinsel yapısı başka türlü olsa idi; doğayı başka türlü bilecekti. Soyut düşünsel yapı doğa biçimlerini belirlemektedir. Bu da Kant’ın mekân ve kompozisyon olgusunun zihinsel şey olduğu düşüncesi ile uyuşmaktadır.” (Arpaslan, 2018: 211) Van Gogh’un resmettiği şey mekân ya da obje değildi, o konularına sadece referans alınan hacimsel obje ya da nesne olarak yaklaşmaktaydı. Renk ve ışığın etkisini tuvale aktarıyordu. Bunu en iyi şekilde yansıttığı “Kafe Terasta Gece” adlı eserinde açık bir şekilde görebiliriz. (Görsel 2.4.) Belli ki, Van Gogh, gerçeğin doğru bir şekilde betimlenmesi ile fazla ilgilenmemiştir. O, renkleri ve biçimleri kullanarak, resmini yaptığı şeyler hakkında hissettiklerini ve başkalarının hissetmesini istediklerini iletiyordu. “Üç boyutlu gerçeklik” denen şeyi, yani doğanın bir fotoğraf gibi aynen resmedilişini pek umursamıyordu (Gombrich, 1997: 548).



**Görsel 2.4.** Van Gogh, “Kafe Terasta Gece, 1888, Yağlı Boya 81x65 cm, Ottorio Kröller - Müller Müzesi, Ottorio, Hollanda (Wikipedia, 2022)

Sanatçı, bedeninin acısını yaşarken aynı zamanda izleyiciye hissettirmek vardır. Performansın belki de en etkili yönü de budur. Performans sanatında sanatçı bedeni bir tuval olarak kullanır. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve izleyici önünde canlı performans sergilenerek icra edilen bir sanat biçimidir. Bundan dolayı performans anlıktır ve o an yaşanan bir deneyimdir.

*“Performans sanatının malzemesi, öncelikle insandır. Bu kapsama giren işler, sahne görsel sanatlar alanında bedenle yeni ifade biçimleri yaratmayı amaçlayan eylemlerdir. Performans (Gösteri), Happening (oluşum) ve beden gibi sıfatlarla tanımlanan sanat biçimleri, iç içe geçmiş durumda olup, hatta bazı durumlarda birbirinden ayırmak olanaksızdır.” (Yılmaz, 2012: 231)*

Seyirci hem izleyen hem tanık olan aynı zamanda da performansın bir parçasıdır. Çünkü Pane yaptığı performans ile seyirci arasındaki mesafeyi kaldırır. Artık seyircinin içerisinde bir performans sanatçısından ziyade seyircileri o ana ortak edecek bir beden vardır. Performans sanatçısı o anki deneyimi hem yaşar hem de seyirciye yaşatır. Kendi bedeni üzerinde yaptığı müdahalelerle bilinen Gina Pane yaptığı performanslarıyla izleyiciyi uyandırır. Çünkü Pane'in amacı göstermekten ziyade izleyicinin sinir uçlarına dokunmak ve hissettirmek. “Pane eline bir kamera alır ve seyircileri uzun uzun filme çeker, bu arada bazı kişilerin yüzleri üstünde ısrarla durur. Şiddet karşısında toplumsal edilgenliği, nefret karşısında kayıtsızlığı ifşa eden karmaşık bir eylem, aynı zamanda bakışın anestezisidir” (Breton, 2010: 108).

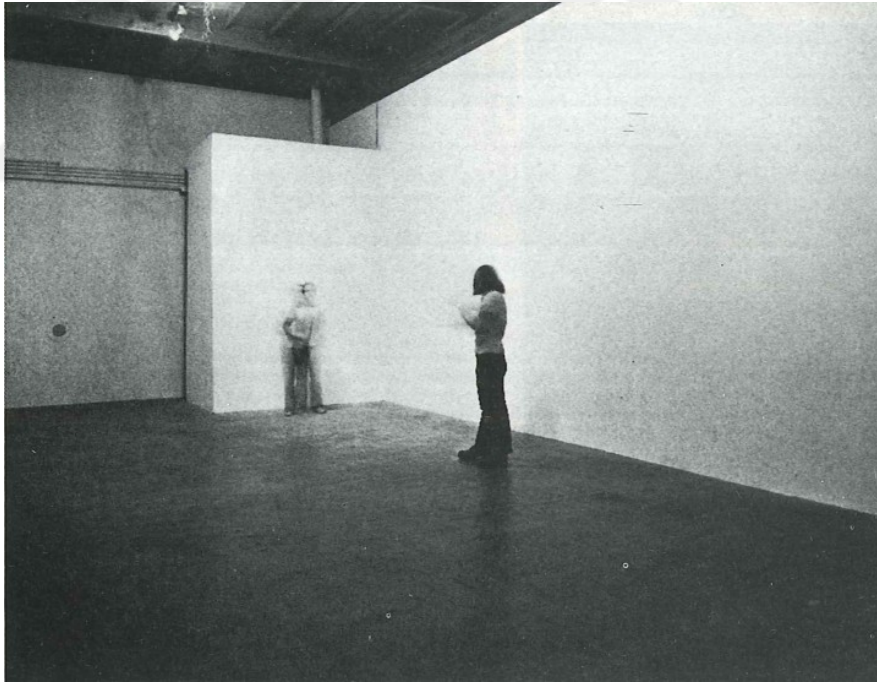


**Görsel 2.5.** Gina Pane, “Psyche”, 1974, 3 renkli fotoğraf serisi 25x30 cm, Modern Sanat Müzesi, Londra, İngiltere (Richardsaltoun, 2023)

Gina Pane'nin "Psyche" (Görsel 2.5.) adlı çalışmasında kendi bedeninin bütünlüğüne bir müdahalesi vardır. Bedene elinde bir jilet ile ince kesikler açar ve şekiller oluşturur. Bedene yapılan bu müdahale izleyen seyirciyi sarsar. Çünkü alışık olunmayan sarsıcı bir tavidir. İzleyen izleyici izlerken kendi bedeni ile bütünleştirir izlediği imgeyi. Çünkü kanın kendisini görmek her şeyden önce sarsıcı bir şeydir ve izleyici de şok etkisi yaratabilir.

*"Acı sadece psikolojik bir olgu olmayıp yaşamsal bir olgudur. Acı çeken bireydir. Acı beden gerçekliğinin bilinçdışı ya da sosyal-kültürel ve bireysel anlamlarına gönderme yapan karmaşık bir sistemdir. İnsan bedeninin organizmasının çizdiği sınırlamalardan ibaret değildir. İnsan bedenini kuşatan kültür ile algılaması daha belirleyicidir. Acı kimlik gerilimin dağıldığı yansıtıcı bir yüzeydir. Sosyal alışkanlıkların oluşturduğu acıyla insanın kendinden koparılması, sınırlarıyla yüz yüze gelmesi travmanın oluşturduğu yaradır." (Breton, 2010: 39)*

Bir diğer örnek de ise Chris Burden, şiddeti duyumsayarak izleyiciye sunar. O şoku kendi bedeninde oluşturur. Yaşadığı bedensel acının şok etkisini izleyiciyle paylaşır. Chris Burden'in 1971 yılında gerçekleştirdiği "Shoot" adlı (Görsel 2.6.) performansında, yardımcısına kendi kolunu belirli bir mesafeden bir silah ile vurduruyor.



**Görsel 2.6.** Chris Burden, "Shoot", 1971, Performans, California, ABD (Flashart, 2015)

Cesaret isteyen böyle bir eylemin izleyici için gergin bir deneyim oluşturduğu aşikâr. Aynı şekilde silah patlayana kadar Burden için de gerilimli bir an geçmiştir. Çünkü silah patlayana kadar ne ile karşılaşacağını tedirginliği içerisinde yaşıyordu. Çünkü patlayan silahtan çıkacak kurşun bir bedenin bütünselliğini tahrip edecek ve tahrip olan beden o

anın acısını yaşayacak. İzleyici için ise bedensel bir problemten öte ne olacak gerginliği hakimdir. Tedirginliğin temelinde bir merak duygusu hâkim. Burden'in yaptığı performans oyunculuk gerektiren kurgusal karakter oluşturmadan öte kurgusal gerçek ve hakiki bir deneyimdir. Performansını yaparken aldığı darbeyi izleyiciye tüm çıplaklığıyla gösterir. Bu ise Performansı izleyenler için olağanüstü bir durumdur. Çünkü cesaret ve göze alınabilmesi zor bir deneyimdir. Chris Burden'in izleyiciye yaşattığı şok etkisinin gücü de burada yatıyor.

#### **2.4. YIKINTININ ESTETİK TEMSİLİ**

Acıların kolektif bir şekilde yaşanmasına sebep olan savaş alanları, üst düzeyde yıkıcılığa sebep olabiliyor. II. Dünya Savaşı'nın enkazı çoğumuzun kolektif belleğinde mevcut. Belki de acının verdiği en yoğun hasar, en üst düzeye ulaştığı dönemdir. Korku, savaşan için ölmeden başlar. Çünkü o an savaşın içerisinde kısa zamanın getirdiği vadenin hesabını yapamaz. Var olma ile yok olma arasındaki ince çizgide korkusunu yaşar. Leon Ferrari'nin "Batı ve Hristiyan Uygarlığı adlı çalışmasında (Görsel 2.7.) olan uçağa çivilenmiş İsa, bir bombanın patlaması mı korkutur yoksa o bombanın patlayacağını bilmek mi daha çok korkutur söylemi var. Bombanın patlaması şok yaratır, bombanın patlayacağını bilmek ise gerilim ve korku yaratır. Şok bir sonuçtur, o anı idrak etmeye çalışmakla meşguldür beden. Bombanın patlayacağını bilmek ise bir süreçtir ve patlayana kadar etkisini sürdürür. Bilinç senaryolar üretir ve duyu simülasyonunu oluşturur. Beden korkunun içerisine hapsolür ve azap gerçekleşir. Bedeni tahrip eden fizyolojik etki değil, tamamen bilince yönelik manipüle bir bilgidir. Bilginin kendisi birey için acı bir hale dönüşebilir. En kısa tabiriyle savaşın mantığı, herhangi bir şey uğruna bedenler feda etmedir. Bedenler de kendini bu yolda feda eden savaşçılardır.



**Görsel 2.7.** Leon Ferrari, “Batılı ve Hristiyan Medeniyet”, 1965, Enstalasyon, 200x120x60 cm, Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi, Madrid, İspanya (Artealdia, 2022)

Yüzbinlerce asker ve sivilin hayatını kaybettiği Vietnam savaşında büyük acılar yaşanmıştır. Vietnam Savaşı denince akıllara gelen Nick Ut tarafından çekilen ve uzun süredir hafızada kalmaya devam eden Pulitzer ödüllü fotoğrafta ağlayarak kaçan bir kız çocuğu görülüyor. Bir fotoğraf karesi bile acının ne kadar büyük olduğunu ve ağırlığının olduğu seziliyor. Adel Abdessemed’in bu fotoğraftan esinlendiği “Cri” adlı (Görsel 2.8.) enstalasyon çalışması, fil dışinden bir malzemeyle yapılıyor. Kırılgan bir yapı görüntüsü veren enstalasyon, duysal bir kırılganlığa göndermede bulunuyor. Yüzünde korku ve acı hâkim olan heykel, yanık yaralarından kendi bedenine dokunamadığı görülüyor.



**Görsel 2.8.** Adel Abdessemed, “Cri”, 2013, Enstalasyon 155x132 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye (Adelabdessemed, 2022)

Savaşın verdiği yıkıntıyı görmek adına II. Dünya Savaşı’nda Alman ordusuna katılan Dix, yaşanan felaketin birinci derecede tanığıdır. Tanık olmaya ve gözlemlemeyi önemser ve deneyimlediğini bir gerçeklik olgusu içerisinde kabul eder. Çalışmalarını da bu doğrultuda yapan sanatçı, yeni bir nesnel gerçeklikle çalışır. Dix’in izleyiciye göstermek istediği de savaşın çılgınlıklarından ziyade, savaşın gerçeklikleridir. Dix’in 1924 yılında yapmış olduğu “Stormtroopers Gaz Saldırısı Altında İlerliyor” (Görsel 2.9.) adlı çalışması bunun en önemli çarpıcı örneğidir.

*“Nesne onun için deneyimin ta kendisidir. Bu gerçekçi yaklaşımı o derece ileriye götürür ki Dix, gerek cephede yaptığı desenlerde, gerekse savaştan döndükten sonra Dresten’de hastanenin patoloji bölümünde ve morgunda çalıştığı ve sonradan baskı ve tuvallere de aktardığı resimlerde korkunç ve tiksindirici bir atmosfer ortaya koyar. Parçalanmış vücutlar, tecavüze uğramış kadınlar, vücutlarından dışarı çıkmış iç organlar, darmadağın olmuş beyinlerle savaşın kötülüğünü değil, iğrençliğini göstermeye yeltenir. Bunlar, gerçekten de bakılmaya tahammül edilemeyecek derecede korkunç görüntülerdir. Ama yalnız bizim için. Onun için ise sadece yaşadığı (gerçek olduğu) için önemlidir.” (Esmer: 2022)*



**Görsel 2.9.** Otto Dix, “Stormtroopers Gaz Saldırısında İlerliyor”, 1924, 19.3x28.8 cm, Minneapolis Sanat Müzesi, ABD (Wikipedia, 2022)

Martha Rosler'in "Savaşı Eve Getirmek" (Görsel 2.10.) adlı fotomontaj serisi, zıt olan iki gerçekliği bir araya getirerek bir çatışma ortamını yaratıyor. İzleyeni sarsan vahşet görüntülerini, konfor düzeyi yüksek bir mekân ile bütünleştiriyor. Amerikan emperyalizmine ve savaşa olan ortaklığına göndermede bulunuyor. Savaş olgusunun getirdiği güvensizlik ve tedirginlik durumunu, güven ve konfor alanında bir gerçeklik olarak gösteriyor bize. Sergi mekânında sergilenen çalışmanın aynı şekilde seyirciye de göndermede bulunuyor.



**Görsel 2.10.** Martha Rosler, “Savaşı Eve Getirmek”, 1967, Fotoğraf Kolajı 50.9x50.1 cm

Marina Abramovic'in 1997 yılında Venedik Bienali'nde gerçekleştirdiği "Balkan Baroque" (Görsel 2.11.) adlı performansta toplamış olduğu bir yığın sığır kemiklerini etinden sıyrıyordu. 4 gün boyunca bodrum katında yaptığı bu performans ile kemik yığınları da zamanla kokmaya başladı. Bu eylemi gerçekleştirirken çocukluğundan kalan halk türkülerini okuyarak, tüm savaşları lanetliyordu. Kemik, kan ve et bedeninin fizyolojik oluşumları ve bunu temsilen bir müdahalede bulunup yıkıma sebep olan savaşlara kültüre ait türküler ile göndermelerde bulundu. Savaşın sebep olduğu yıkımın ve felaketin acısını kemikleri sıyrarak anlatmaya çalıştı. Beden var olduğu bir bütünlük ile vardır. Abramoviç yaşayan bir bedeni rahatsız etmiyordu. Acısı son bulmuş bir hayvan bedeninin bir parçasının etini sıyrıyordu. Abramovic yaptığı performansta son sınırlarını aşmaya çalışan ve onu zorlayan bir sanatçı. Kanaatimce belki de eti kemiğe sıyırması son sınır olarak tanımlanabilir. Çünkü kemiği sıyrabileceği pek bir sınır kalmıyor.

Bu performans izleyiciyi sarsacak sansasyonel bir tavır olarak görülebilir, ancak Abramoviç'in önemseydiği izleyiciyi sarsmak değildi. Abramoviç, bedeninin ve aklın sınırlarını fiziksel ve zihinsel anlamda zorlamaya çalışır. Yılmaz, "Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halkla birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. "(...) Ölüm ve acı korkusunu yenmek ve bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlanma gerekiyordu." sözleriyle ifade etmektedir (Yılmaz, 2013: 375). Abramoviç'in yaptığı performanslarla seyirci ile kendisi arasındaki gerginlik seviyesini üst düzeye çıkarır ve zorlar. Daha doğrusu o an orada bulunan seyirciye oynar. Performansını yaparken seyircinin ritmini kontrol eder ve ele geçirir, ortak eder. O döneme ait güncel bir problemin hissini duyumsatır ve farkına vardırır. "Performansta, kendini dile getiren, ifade eden bedeninin bastırılmış tüm dürtülere, duygulara ve düşüncelere yönelik bir başkaldırı simgesi olarak gündeme gelmesi; bir "eylem" alanı ve aracı olarak kullanılması, dolayısıyla kişisel ya da toplumsal düzeyde politik bir ifade biçimine dönüşmesi söz konusudur." (Antmen, 2008: 224).

*"Performansla birlikte, o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinden temsil edilen beden, başlı başına "sergilenen" bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında Kavramsal Sanat'ın boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi Performans Sanatı da malzeme olarak bedeni seçmiştir." (Antmen, 2008: 224)*



**Görsel 2.11.** Marina Abramoviç, “Alman Baroque”, 1946, Renkli Fotoğraf, 124x216 cm, Sean Kelly Gallery, New York, ABD (Azizm,2023)

Sanat yapıtları ve kitle iletişim araçları böyle kriz dönemlerinde toplum tarafından büyük ilgi görür. Çünkü merak edilen bir bilgi vardır ortada ve ulaşılmaya çalışılıyordur. Bu araçlar da bilgiyi topluma sunacak unsurlardır. Savaşın görüntü temsili toplumu propagandist bir yaklaşımla alevlendirebilir veya söndürebilir de. Bu yüzden görsel temsilin kitle toplumuna nasıl bir bilgi ile ulaştığı da önemli. Susan Sontag'ın “Ölü sivillerin ve yerle bir edilmiş evlerin görüntüleri düşmana duyulan kını koyulaştırabilir (tıpkı Katar'dan yayın yapan Arap uydu televizyon kanalı El-Cezire'nin, Nisan 2002'de Cenin mülteci kampında taş üstünde taş bırakılmamasını saatlerce ve tekrar tekrar göstermesi örneğinde gördüğümüz gibi.” (Sontag, 2004: 9) Bu yüzden enformasyon araçlarının toplumun sinir uçlarına dokunmaları da oldukça önemlidir. Dokunulan sinir uçları önceden biriken duyuşsal bir hassasiyet ile yoğun ve gerilim uç noktalardadır. “Aslında, modern hayatın (belirli bir mesafeden, fotoğraflar aracılığıyla) başkalarının acısına bakmak açısından sunduğu sayısız fırsatın çok çeşitli yararları vardır. Bir vahşeti resimleyen görüntüler kolaylıkla birbirine zıt tepkiler uyandırabilir. Bu bir barış çağrısı olabilir. Veya bir öç çığılığı olabilir. Ya da sadece, fotoğraflık bilgilerin sürekli belleğe atılıp üst üste yığılması sonucunda, yaşanan korkunç şeylere dair bir kafa karışıklığı yaratabilir (Sontag, 2004: 11).”



Görsel 2.12. Sabah Gazetesi İnternet manşeti (Sabah, 2019)

Enformasyon medya aracı kurumlarının izlenilmek gibi bir kaygısı vardır. Çünkü var olmasının temel amacında takip edilmek vardır. Kendine çektiği topluluğun niceliği kadar gücü ölçülebilir. Bu yüzden aktardıkları bilgiyi en sansasonel şekilde aktarmaya çalışırlar ve ilgi çekecek başlıklar atarlar. Bir internet haber sitesinde olan manşet gibi. (Görsel 2.12.) Ahlaki yönü ne kadar da tartışılsa da izleyiciyi tatmin etme yönü vardır. Gündemin şok niteliğinde bir haber meşgul etmesi, enformasyon araçların o kadar takip edilmesi demektir. Enformasyon araçları bir kurumun çatısı altında üretir. Kurumun çıkar ilişkisi ağırlıklı olarak ekonomik kaygıyla varlığını sürdürür. Susan Sontag'ın "Tabloid gazetelerin ve yirmi dört saat manşet patlatan haber programlarının baştaçı ettikleri düstur şudur: 'Kan varsa, iş yapar.' İlginçtir, her türlü sefaletin görüş alanımıza girmesinden itibaren, bu manzaralara vereceğimiz tepkiler de şefkat duyma, hiddete kapılma, için için sevinme ya da onaylama arasında gidip gelmektedir" (Sontag, 2004: 18). Toplumun sinir uçlarının hassasiyet noktalarına hakimler. Çünkü yaptıkları haber ile ne denli tepki geleceğinin hesabını yapabilecek bir bilgi birikimi vardır. Bu yüzden enformasyon aracı kurumlar, toplumun G noktasını iyi çözümleyebilen ve nasıl uyaracağını profesyonel şekilde bilen kurumlardır.

Sanatçılar dönemin yaşayarı veya tanığı olarak böyle kriz dönemlerini ele alabiliyorlar. Goya'nın "3 Mayıs" tablosu, Picasso'nun "Guernica"sı örnekler verilebilir. Sanatçıların savaşa ilgili teknik bilgi vermesinden öte daha öznel ve duygusal bütünlüğün ağır olduğu yaklaşımları olur. Bedenin tahrip edilen bölümünü aktarmaktan çok, bedenin yaralanan noktasını gösterirler. Medya izleyiciye daha ağır bir yük bırakacağı duygusal alanından

yüklenir. İzleyiciyi daha duygusal gerçeklikle yüzleştirir ve savaşın tahribini daha ince bir noktadan yakalayıp izleyiciye göndermede bulunur. Zehra Doğan'ın 2016 yılında yaptığı "Nusaybin" ilgili çalışma (Görsel 2.13.) o dönemin gündemine dair bir üretilerdir. Doğan hem gazeteci hem de ressam olarak işlerini yapıyor. Doğan'ın gazeteci kimliğinin yanında gelen belgeleme ve duyurma kültürü yaptığı resim ile birleştirmiştir.



Görsel 2.13. Zehra Doğan, "Nusaybin", 2016, Yağlı Boya 38,5x31 cm (Al-monitör, 2017)

### 3. DUYUMSAMA

#### 3.1. DUYU

Duyulama etkinliğinin farkına varılan içsel bir güçtür. Bu anlamda duyulama etkinlikleri ile çeşitli dışsal duyuların nesnelere arasındaki farkı ortaya koyan yeti olarak tanımlanabilir. Duyumsamayı en temel bir tanımla ifade edecek olursak bu herhangi bir hareketliliği ve varlığı tespit etmektir. Deleuze, “Valery’nin bir sözünden hareketle duyumsama, anlatılacak bir hikâyenin dolambaçlı yolunu ya da sıkıntılı kısmını atlayıp, söyleneni doğrudan ileten şeydir” (Deleuze, 2009: 42). Dışarıdan gelen etki hikayesizdir ve salt bir haldedir. Direkt etkileme yönü vardır. Onu, bize verdiği rahatsızlıkla tanırız ve imgeleriz. Gözün duyuusal sensörü ışıktır ve ışığın gücü bilinci uyarır. Duyunun uyarıcı şiddettir. Çünkü dışarıda var olanın bilincine onların etkisiyle ve kendi alıcımızın var olabilmesiyle mümkündür. Deleuze, kuvvet ve duyumsama üzerine düşüncesini şu şekilde ifade etmiştir. “Kuvvet, duyumsamayla sıkı bir ilişki içerisindedir; duyumsamanın olabilmesi için bir kuvvetin bir beden üzerinde, yani dalganın bir bölümü üzerinde etki ediyor olması gerekir.” (Deleuze, 2009: 58)

#### 3.2. DENEYİM VE DUYUMSAMA

Duyumsamanın temelinde bir karşılaşma vardır ve bu karşılaşma duyu ile etken arasında gerçekleşir. Bedene ait belli başlı duyu alanı ve bulunan duyu alanının istasyon merkezi olan bir algı merkezidir. Bedenin kendisi bir sensördür ve sensörün dışarıdan uyarıcıları vardır. Örneğin sensöre duyarıcı olan ses, renk, ışık, koku, tat ve ten olabilir. “Yaşamak algısaldir ve yaşayan beden algının merkezindedir. Çünkü beden olmaksızın hiçbir şey algılanamaz ve duyular işlev görmez.” (Balkır, 2018: 257). Bu saydığım bedensel duyu noktaları merkezi sinir noktasına uyarıcı verir ve beyin bunu algılar, bilinç farkına varır. Bununla birlikte bilincin çevre ile olan ilişkisinin kurulmasını sağlar. Duyunun algıladığı şeylerin bir şiddeti vardır ayrıca. Bunun galiba rahatsızlık oluşturduğu bir sınır noktası eşliğine göre çizelgesini yapabiliriz. Duyumsama, çevresel varlığın bilinci içerisinde olmamızı sağlayan temel bir yetidir. Doğmamızla birlikte başlayan dokunma, tatma, duyma, koklama ve hissetme etkinliklerimizle dışarının varlığını tanımaya başlarız. Tanımaya başladığımız dış varlık kendi belleğimiz

içerisinde yer edinir. Yer açtığımız hafıza kayıtları artık bir yabancı değildir ve az çok biçimini kavradığımız bir bilgidir bizim için.

*“Duyumsama kolay olanın, önceden yapılmışın, klişenin tam tersidir; ama aynı zamanda “sansasyonel” olanın, kendiliğinden olanın vs. de tersidir. Duyumsamanın bir yüzü özneye (sinir sistemi, yaşamsal hareket, iç güdü, mizaç, natüralizm ve Cezanne’ da ortak olan tüm kelime haznesi), bir yüzüyse nesneye (“olgu”, yer, olay) çevrilidir. Hatta hiç yüzü yoktur. O, ayrıştırılmaz biçimde her ikisi birdendir; fenomenologların dediği gibi “dünya-içinde-olmak”tır: Ben hem duyumsamada oluyorum hem de duyumsama yoluyla bir şey geliyor, bir öteki yoluyla, biri ötekinin içinde.” (Deleuze, 2009: 40).*

Figür ile fizyolojik ve tinsel olarak aynı özelliklerimiz vardır. Bu bilgi bize daha önce deneyimlediğimiz şeylerin referansını verir. Ortak özelliğimizin olması ve içgüdüsel olarak empati duygumuzun olması, izlediğimiz şeye ortak eder bizi. Buradaki algı daha geniş bir şekilde açılır izlenen şeye ve duyumsanan şeyin kuvveti algımıza yüksektir. Çünkü izlediğimiz şeyi kendimizle ilişkilendirir, empati kurarız. Bir insan bedeninin deforme edilmesiyle hayvan bedeninin deforme edilmesi aynı etkiyi uyandırmaz, aynı şekilde kavrayamayız. Hayvan bedeni bir tık daha uzak kalır etkisi. Çünkü tinsel ortak noktamız birbirine uzak. Ya da yoldan geçerken rastgele kopardığımız canlı bir gülü hayvan bedeninin deforme edilmesiyle bir tutamayız. Çünkü hayvanın fizyolojik özelliğiyle ortak noktamız yüksek, canlı bir bitkiyle uzak. Ortak özellikten uzaklaştıkça ona karşı duyumsamadan da uzaklaşıyoruz. Aynı zaman da ortak paylaşımlarımızdan uzaklaştıkça daha az hissediyoruz. “Cezanne, figüre giden yola basit bir ad verir: duyumsama. Figür, duyumsamayla ilişkili duyulur bir biçimdir; doğrudan doğruya sinir sistemine etki eder, yani tene.” (Deleuze, 2009: 40) Bacon beden bütünüyle oynar ve tekrardan izleyiciye sunar. Beden, Bacon için yaşanan tensel bir alandır ve tuvale aktardığı da hissedilenin biçimsel bir göstergesidir. “Bu Bacon’ı Cezanne’a bağlamanın en genel yoludur: Duyumsamayı resmetmek veya Bacon’ın Cezanne’inkine çok yakın bir ifadeyle söylediği gibi olguyu kaydetmek.” (Deleuze, 2009: 41) Bacon yaşadığı tensel hissin problemini çözümlüyordu ve onu bir çığlığa dönüştürüyordu seyircinin izleniminde. Deleuze (2009: 43) “Bacon dehşetten ziyade çığlığı resmetmek istedi.” Dehşet heyecan uyandırır, duygulanımlarımızın bir an üst seviyeye çıkan bir sürecidir ve bir anlık yanıp sönen bir durumdur. Bacon’ın figürlerindeki çığlık verdiği rahatsızlık süreklidir ve izlenildiği sürece o rahatsızlık hissedilir. İçinde hissedilen durum ise kulakta sürekli çalan bir siren sesi, bir aciliyet, bir an önce o sesin kesilmesi ve o anın bitmesi halidir. Çünkü rahatsızlığı devam eden bir durum olarak niteliyorum. Dehşet ise bir şok hali, o anı tam anlayamama ve kavrayamama hali gibidir. O anı sadece izler ve durursun. Bacon’ın bu eseri iyi örnektir. (Görsel 3.1.)



**Görsel 3.1.** Francis Bacon, “Yataklar Üzerine Üç Figür Çalışması”, 1972, Yağlı Boya ve Pastel, 198x147,5 cm, Özel Koleksiyon, İsviçre (Francis-bacon, 2019)

### 3.3. DUYUMSANAN İZLEYİCİ

Sanat alanında izleyici bir tüketici konumundadır ve Sanatçının ürettiğini tüketir. Sanatçının ürettiği eser ile etkileşim içerisine girer. Bundan dolayı eserin etkililiği önem taşır. İzleyicinin eser ile tam etkileşime girmesi, ortak ilgi ve payda ile mümkündür. Ortak payda azaldıkça aradaki iletişimde azalır. İzleyici izlediği eserde kendisiyle ilgili bir şey yakalama eğilimindedir ve ortak bir şey arar. Çünkü izlediği eseri kendi deneyim ve birikimleri ile yargılamaya ve çözümlemeye çalışır. Ortak payda yok ise onu tanımaya ve kavramaya çalışır. Yeni bir birikim ve deneyim elde eder.

Şiddet, verdiği etki ve bıraktığı tahribat etkisiyle var olur. Her aynı güç aynı tahribatı bırakmayabilir. Bu da bedenin ne kadar deneyimlediği ile alakalıdır. Her rüzgârın ölçüsü bizde farklı bir etki bırakır. Rüzgârdan doğan esinti ile kasırga arasındaki fark gibi. Şiddeti arttıkça verdiği haz yerini acıya bırakır. Fizyolojik beden gelen şiddete göre kendini korumaya da alır. Kısa tabiri, bağışıklık doğasıyla alakalı olan bir durum. Bu da fizyolojik bedenin deneyimi ile alakalı olan bir şeydir. Deneyim bedene tecrübe kazandırır. Marina Abramovic'in “rhythm 0” (Görsel 3.2.) adlı performansı buna en uygun çözümlene olabilir. Çünkü sanatçı deneyim, acı, alışma ve sınırları zorlama gibi düşünceler üzerinden bir performans sergiliyor. Masanın üzerinde bedenin üzerinde fiziki müdahalelerde bulunan nesnelere vardır. Abramovic'in seyirciyi dahil ettiği performansta kendisi üzerinden masada bulunan nesnelere ile bedene müdahalede bulunulmasını talep ediyor. Zamanın ilk sürecinde daha temkinli olan ve çekinen seyirci ilerleyen anlarda

küçük nesnelere beden üzerinde müdahalelerde bulunuyor. Yapılan müdahalelerde bedenin tepkisiz kaldığını gören izleyiciler, müdahaleyi daha ileri bir boyuta taşıyorlar daha yaralayıcı ve deforme edebilecek nesnelere kullanılıyor. Bu duruma direnen sanatçı için seyirciyi daha ileriye götürecek hamlelere de yol açıyor. Performansa dahil olan seyircinin güdümünde yıldırım var ve bunu düşük frekanstan yüksek frekansa doğru gerçekleştirmeye çalışıyor. Performansın sonunda da bir katılımcının sanatçıya silahın doğrulttuğu bilinmektedir. Burada asıl tartışılması gereken nokta silah kullanmaya doğru yol açan süreç nedir? Ya da silahın neden performansın henüz başında iken kullanılmak istenmediğidir. Beden her zaman deneyimlediğinin bir üstünü arzular. Çünkü gelen şiddetin bedeni yıldırıma yönelik bir arzu dahilindedir. “Rhythm 0” adlı performans aşırılığa giden ve sınırları zorlayan bir süreç gösterisidir. Çünkü radikal oluşturmanın sürecinde yumuşak bir geçiş vardır. Kaos ya da savaş aniden oluşan olgular değildir. Onun öncesinde gerilimler ve titreşimler vardır. Bir sürece yayılıdır ve korkunun giderilmesi için o ortam idrak ediliyordur.



Görsel 3.2. Marina Abramoviç, “Ryhtim 0”, 1974, Performans (Youtube, 2017, ss)

### 3.3.2. Orlan’ın Performansında Morfinin İşlevi

Orlan için deforme edilecek deneyimsel bir alandır. Güzellik kavramının estetik değerleriyle oynayan Orlan, bedenini sanatın bir aracı haline getirir. (Görsel 3.3.) Orlan, bedeninde oluşturduğu hasarlar ile izleyiciyi duyumsama bakımından yapar. “Yaşasın morfin!” sloganıyla yola çıkan Orlan, bedeninde yapılan ameliyat operasyonlarında morfinden dolayı acı çekmez ve rutin bir şekilde kitabını okur, o anki kendi aktivitelerine odaklanır. Orlan, performansını izleyen izleyicilerin sınırlarını zorlar, tiksindirir. Bu eylemin izleyici ve sanatçı arasında zıt bir duygu durumu vardır. Acı çekmesi gereken sanatçının morfinli olması ve hissetmemesi, o acı bedeninde olmayan ve acıyı hisseden izleyici. Bedenin fizyolojik bozumu karşısında izleyiciyi rahatsız eden şey o bozum sürecine tanık olmasıdır. Performansı izleyen izleyici empati kurma içerisine girer ve içselleştirir. Performansı rahatsız eden acı değildir, kendi bedeninin bir bozuma uğraması ve deforme olmasıdır. Sanatçı fizyolojik acı ile arasındaki bağı koparmıştır. Yalnız deforme edilmenin bilgisini taşıması rahatsız eder.



Görsel 3.3. Orlan, “The Reincarnation of Saint Orlan”, 1993, Performans

### 3.3.3. Hermann Nitsch Performanslarında Şiddete Bağlayan Ritüel

Aklın ve bedenin sınırlarını zorlayan Viyana Aksiyonistleri, bedeni sanatın bir gösteri aracı olarak kuran ve sınırları zorlayan, beden içerisinde olan saldırganlık içgüdüsünü performans ile dışa vurur. Toplumsal vahşeti görünür kılmak amacıyla tekrardan şiddetin kendisinden faydalanan Viyana Eylemcileri, seyirciyi sarsarak vahşetin nasıl bir şey olduğunu yaptıkları Katharsis (arınma) performanslarıyla izleyiciye gösterir. Hermann Nitsch’in yaptığı performanslarda ritüele dayalı acı ve şiddet gösterisi vardır. Tutumlu ve

kontrollü bir şekilde başlayan gösteri, zaman ilerledikçe kendi otonom kontrolünü kaybeder ve içgüdüsel bir dışavurum sürecine dönüşür. Bu gösterinin altında yatan arınma fikri, tamamen içgüdünün gidişatına bırakılır ve arındırılacağına inanılır. Nitsch, gösterilerinde her ne kadar da içgüdüsel bir süreç olsa dahi belli başlı kurgusal bir performans olduğunu hissettiriyor. Çünkü kaosun nereye götüreceği kestirilmez ve kontrol her an kaybedilebilir. Şiddetin verdiği acı duyumsanmaz ve yerini tatlı bir hazzla bırakır. Şiddet o an kaosun içerisinde bir haz denizidir ve kontrol ona bırakılır. 1932 yılında yaptığı “Schüttbild” adlı çalışmasında olduğu gibi. (Görsel 3.4.)

*“Şiddeti sıradanlıktan kurtarmak ve otoriter rejimin birey üzerindeki etkisini gösterebilmek için "mazoşizmi performans ve resimlerinde" birer üslup haline getirmiş, bilinçdışı cesaretlerini sergilemeleri açısından oldukça başarılı olmuş olan Viyana Aksiyonistleri'nin bu başarısının nedeni, sanatçıların yaşam ile ölüm arasında kurdukları ontolojik bağdır. Viyana Aksiyonistleri'ne göre yaşam ve ölüm arasındaki ontolojik bağ birbirinden ayrı değildir. Çünkü onlara göre yaşam vardır ve yaşam yoktur veya yaşam vardır ve ölüm vardır” (Emre, 2016: 18).*



(Marcstraus, 2015)

### 3.3.4. Kontrollü Şiddetten Kontrolsüz Şiddete

Gaspar Noe'nin Climax (Görsel 3.5.) adlı filmi, kontrollü giden bir süreçten kontrolsüzlüğe giden bir süreci ele alır. Kanaatimce kontrollü giden bir savaş

geriliminden kontrolsüzlüğe giden ve bir yıkıma varan savaşı anımsatır ve kaos yaşanır. Filmin tek mekânda geçtiği ve farklı kültürden bir araya gelen karakterlerin dans şovu gösterileri ele alınır. Başlarında daha kontrollü davranan karakterler aynı şekilde dans gösterileri de daha uyumlu ve kontrollü bir şekilde performans gösterirler. Dans gösterisi yapan karakterleri, farkına varmadan aldıkları uyuşturucu maddenin etkisiyle ilerleyen süreçte daha kontrolsüz hareketlerde ve dans performanslarında bulunuyorlar. Daha öncesinde içinde bastırdıkları duygu ve davranışları gelişen bu kontrolsüzlükle dışa vuruluyor. Filmin sonlarına doğru başlayan kaos ortamı, günlük hayatta kontrollü davranan karakterleri bambaşka bir karaktere dönüştürüyor. Yavaş bir ivmeyle başlayan kontrol mekanizması, daha sonra katlanarak yerini kontrolsüz bir kaosa bırakıyor. Bu filmde ele alınan duyuşsal etkileşim mekanizması, aksiyonu yüksek olan bir hareketlilikte iletişimin daha kaçırılır bir dönüşüme geçtiği görülüyor. Hareketlilik arttıkça duyuşsal iletişimde azalıyor. Çünkü karşılaşma anı ne kadar az ise, duyuşsal şiddet etkinliği daha düşüktür. Kaos, yüksek aksiyon gerektirir, hızın üst limit seviyesini gerektirir. Çünkü kısa zamanda birden fazla bilgi ve duyu bombardımanı vardır. Onu algılamak ve kavramak zaman gerektirir. Bu yüzden Climax filminde izleyici sonlara doğru bir şey kaçırabilir. Çünkü filmin sonlarına doğru ritim ön plandadır. Filmin başlarındaysa karakterler hakkında oluşan diyaloglardan dolayı daha derinlemesine tanıma fırsatı buluruz. Bu yüzden filmi ikiye ayıracaksak, birinci bölüm karakterleri daha derinlemesine tanıdığımız ve etkileşim kurduğumuz bir bölüm olur. İkinci bölüm ise karakterlerin aksiyon ritimlerini hissettiğimiz bir bölüm olur. Bu yüzden filmin sabit bir ivmesi yoktur. Yavaştan hızlıya doğru ilerler. Climax filmin sonuna doğru gerilimini artırır, izleyiciyi gerilimli bir hava yaşatarak duyguyu doruk noktasına ulaştırır.



**Görsel 3.5.** Gaspar Noe, “Climax”, 2018, Uzun Metraj Film (Filmsby, 2020)

### 3.3.5. Çoklu Duyumsama

Marcel Duchamp, hazır nesne çıkışı ile sanatın yönünü geleneksel yoldan kırıp kavramsal bir temel yapıya taşımıştır. “R. Mutt 1917” eserin seri bir şekilde üretilen ve günlük hayatta kullanılan bir araç olması ve sanata dönüşmesi ilerleyen dönemlerde sanat alanında birden fazla budaklanmalar oluşturacaktır. Sanayi Devrimi’nden sonra başlayan hızlı devinim, toplumun sosyo-kültürel hareketini de etkilemiştir. Fabrikalaşmanın etkisiyle kısa sürede üretilen seri üretimler, o dönemim kültürel tüketim alışkanlığını da etkileyecektir. Pop Sanat ise kendine bu dönemde yer edinecektir. Hızlı tüketim kültürünün getirdiği kısa vadeli tüketimler, Pop sanatın da yazgısında olacaktır. “Richard Hamilton’a göre Pop Sanat, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaktadır: 20. yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketici olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmazdır.” (Antmen, 2008: 159). Çünkü tüket-bırak kültürü bir lambanın bir an yanıp sönmeye benzer. Beden algısı ise bir an duyumsar ve stabile kalır. Lambanın sürekli açık kalması stabile bir devinim yaratır, lambanın yanıp sönmeye ise bir aksiyon ve hareket devinimi katar, dinamikleşir. Pop kültürü ise dinamik bir devinimdir, sürekli değişime açıktır. Kapital yapının da getirdiği temel yapı fikri bu değil midir? Sürekli bir yenilik, sürekli bir güncellik, sürekli bir hareketlilik... Ve kitlesel bedenlerde sürekli bir etki uyandırması. "Richard Hamilton'a göre Pop Sanat şu özelliklere sahiptir: Popüler (kitleye dönük) kısa ömürlü, sonsuzluk amacı gütmeyen, çabuk unutulmuş, gençliğe yönelik, fantazi dolu, kösnül (seksi), nesnel, büyüleyici (ilginç, çarpıcı), tecimsel(ticari)” (Gençaydın: 1984: 13). Pop Sanat’ın öncülerinden Andy Warhol, üretimlerinin temel amacı seri üretilmeleriydi. “Resimlerimi neden böyle yapıyorum? Çünkü bir tür makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım, makineleşmiş bir halde yapıyorum ve yapmak istediğim de zaten bu.” (Antmen 2008: 166). Yaşadığımız dönemin pop müziklerinin ömürleri genellikle bir yıl aralığındadır. Sürekli dinlenir ve gündeme getirilir, konuşulur. Tüketim sürecini doldurduktan sonra milada karışır ve güncel olan pop müziğine yönelir. Bedensel ve zihinsel algı o dönem içerisinde duyumsayabileceği kadar duyumsar ve rafa kaldırır. Tüketilen şey ile duyusal iletişim en aza iner. Andy Warhol’un 1962 yılında yaptığı “Marilyn Distipch” çalışması da buna bir örnek. (Görsel 3.6.)



**Görsel 3.6.** Andy Warhol, “Marilyn Distipch”, 1962, Akrilik Boya 205x289 cm (Wikipedia, 2022)

### 3.3.6. Fotoğrafta Gerçekliğin Ağırlığı

Bir gerçekliğin görüntüsel bir temsil biçimi olan fotoğraf, sanatın görsel imaj araçlarının en gerçek halidir. En önemli duyu organımızın “görme” duyusunun ihtiyacını görüntüsel olarak gerçeğe en yakın şekilde karşılıyor. Çünkü fotoğrafı çekilen herhangi sarsıcı bir imgenin etkisini, herhangi bir alan ve zaman içerisinde gerçekleşmesinin eylemiyle algılarız. Asıl fotoğrafta izlediğimiz görselin gerçekçiliğinden ziyade o anın gerçekliği etkiler. Saniyenin yaklaşık 24’te biri kadar bir anı dondurup sunar bize. Belli bir zaman aralığında o olgunun oluştuğuna referans verir ve o anın yaşandığını biliriz. Barrett, fotoğraf ile ilgili gerçekliği, yapılanın gerçek hayatta, gerçek insanlar arasında yaşandığını ve bu eylemin sanatçının hayalinden uydurmadığını ifade eder. (Barret, 2015: 58). Burada bilinç eylemin gerçekliğiyle ilgilenir ve fotoğrafı bunun için referans alır. Andre Serrano’nun “Morg” serisi, (Görsel 3.7.) izleyiciyi daha önceden gerçekleşmiş bir eylemin, o an son görüntü olarak bir belge nitelimesinden dolayı sarsar. Çünkü devam eden günlük hayatta ölümü arka plana atarız ve erteleriz. Serrano bunu bize ölümü çektiği resimlerle tekrardan hatırlatarak sarsmaya çalışır. Savaş fotoğraflarında, o anın yaşandığına dair gerçeklik sarsar izleyiciyi. Kopyalanabilir ve çoğaltılabilir bir yapıdan dolayı bir anda kitle o anın donuk anına tanık olabilir, etkilenebilir. Sontag’ın (2004, s18) “Savaş kurbanlarıyla ilgili fotoğraflar, başlı başına bir retorik türüdür. Bu fotoğraflar bir olguyu tekrarlayarak çoğaltırlar. Onu basitleştirirler. Ayrıca, sarsıcıdırlar. Ve bir konsensüs olduğu yanılması yaratırlar.” Fotoğraflar çoğaldıkça ve kitle içerisinde dolaştıkça ikonik bir imge haline de gelebilir. Dolaşımda olan ikonik imge

üzerinde nitekim belli-belirsiz montaj ve kurgu müdahalelerle yerini aslından öte başka bir şeye de bırakabilir. Böylelikle fotoğrafın duyuya olan şiddet etkisi de sönmülenebilir. Barret, bunu şu şekilde özetliyor; “Kekre kitsch ise taziye kartları, savaş filmleri ve savaş anılarıyla örneklendirilebilir. Bearn ise şöyle özetler: “Kekre kitsch ölümü, tehlikeyi ve umutsuzluğu gösterir. Ama keder çıkarılır, acı uyuşturulunca deneyim eğlenceli hale gelir” (Barret, 2015: 54). Kitsch, sanatının temelinde sürekli gösterimi ve tekrar olayı vardır. O ana güncel olandır. Tüketilebilecek bir dönemin sınırları içerisindedir. Sarsıcı olan görüntü artık tüketilebilecek bir duygu hazzına dönüşür. Artun, mekanik olduğunu ve formüllere dayandığını, Kitsch’in aldatıcı deneyimler ve sahte duygulardır barındırdığını ifade eder. (Artun, 2015: 29)



**Görsel 3.7.** Andres Serrano, “Fatal Meningitis”, 1992, Fotoğraf  
(Andresserrano, 2020)

### **3.3.7. Yanılsanan Gerçeklik**

Şiddetin diğer bir boyutu olan sanal oyunlar, ağırlıklı olarak görsel bir simülasyon deneyimi yaşatır. Oyunsal deneyim, dinamizm, aksiyon üzerine kuruludur. Savaş vb. oyunlarda, imha olma ve imha etme deneyimini tekrar tekrar bir simülasyon içerisinde deneyimler. Bedene fiziksel bir duyumsama çok azdır ve bununla birlikte acı da en az seviyededir. Oyuncu imha etme üzerine harekete geçer ve temsil olarak hayatta kalma amacı taşıyarak lider olma eğilimi gösterir. Bedensel bir duyumsama ve acı olmadığından dolayı oyuncu karşı hedefi ortadan kaldırmakla meşguldür. Dijital, gerçeklik itibari ile aldatıcı bir deneyimdir. O anı varmış gibi yaşatma deneyimi sunar.

*“Han, Palyatif toplumun, ilaçlar veya medya yoluyla oluşan duyarsızlık sayesinde eleştiriye karşı bağışıklık kazandığını ifade eder. Sosyal medya ve bilgisayar oyunları da anestezi gibi etki gösterir. Toplumsal anestezi bilgi ve düşünceyi engellediği gibi hakikati de baskılar.” (Chul Han, 2022: 23).*

Dijitalin getirdiği bir diğer imkânı, gerçeklik görüntüsünü kullanarak yaratmada sınırsızlığının ötesinde bir mecradır. Daha doğrusu üretimine bağlı olarak sürrealist bir görüntü oluşturuca noktası vardır. Hollywood filmlerinde gördüğümüz gökdelenlerin yıkılması, köprülerin vurulması veya benzer birçok örnek. Bu oluşumları gerçek hayatta deneyimlemeden, simülasyon deneyimi içerisinde yaşatır bize.

Dijitalin getirdiği en büyük olanaklardan biri olan görsel ve duyuşsal anlamda olağanüstü bir durumu simüle etme durumu, her ne kadar aldatıcı da olsa o durumu yaşatır. Eksik kalan nokta ise gerçekte öyle bir durumun olmaması ve bu durumun aksiyon etkisini düşürmesidir. Çünkü asıl farkında olan gerçeklik ise, o gerçekliğin olmaması. Tamamen aldatıcı olmasının farkında olunmasıdır. Bu yüzden efektif bir görüntüdür, efektif bir gerçekliktir ve yanıltıcıdır. Özne bilincin bu yanıltıcı olan efektif görüntüye inancını yitirmesi, duyuşsal şokunu azaltır. İzlediği görüntü onun için sadece o an tüketilebilecek bir hazza dönüşür. Travmatik bir etki bırakmaz. Yaşanılan simülasyonun gerçek olması, durumu farklı bir gerçekliğe götürür. İzleyen için bir şok bırakır. Hafızada yer edinir ve rahatsız eder. Etkisi uzun zaman devam edebilir. O gerçekliğin yaşanması bedeni irkiltir. Akla geldikçe tekrar tekrar yaşatır o duyguyu. Bu yüzden dijitalin sunduğu en son üst duyu şiddeti o anlık bir etki bırakır, o yüzden anlaktır. Çünkü kurgudur. Algısal mekanizma gerçekliğin hakikatini işler ve etkilenimini ona göre ayarlar. Gerçekliğin aldatması üzerine kurulu olan bu olgu, etkililiği bağlamında Serrano'nun fotoğraflarının tam tersi bir durumudur. Çünkü dijital alandaki gerçeklik, görüntüsel bir gerçekliğe dayanmaktadır. Serrano'nun fotoğrafları ise yaşanmış bir gerçeklikle etkinliğini sürdürür. Serrano'nun fotoğrafları yaşanmışlığıyla etkiler izleyiciyi. İzleyicinin kendini, izlediği kişinin yerine koyma düşüncesi oluşturur. Fotoğrafta izlenen yaşanış herhangi bir düne aittir. Yaşanmıştır, gerçekleşmiştir ve bitmiştir. Fotoğraf artık o anın görüntüsel bir temsilidir.

### **3.3.8. Söylemin Etkisi Üzerine**

Söylem bir bilginin dil ve yazılı olarak bir aktarım biçimidir. “Bir veya birçok cümleden oluşan, başı ve sonu olan bildiri, tez.” (Sanal, 2022a) Bilginin kendisi bir şiddet etkisi yaratabilir ve karşı tarafı manipüle edebilir, algısını değiştirebilir. Söylemin içeriği,

söylemin şiddeti ve söylemin ifade biçimi şiddetin dozunu etkileyen etkenlerdir. Bir topluluk için söylemin iktidar tarafından çok kullanıldığını biliriz. Çünkü iktidarın söylemi algıya yöneliktir. İktidarın bir topluluğu idare etme, yönlendirme ve o topluluğu bir arada tutma eğilimi vardır. Bu eğilim bir yönetme biçimine dönüşür. Bütün enformasyon araçları söylemlerin yayılım aracıdır. İktidari söylem planlıdır ve etki – sonuç odaklıdır. Sonuçları önceden planlanmıştır.

*“Söylem analizinde, kuramsal çerçevede birinci olarak metinlerin üretildikleri ve tüketildikleri somut toplumsal çerçeveye ve ikinci olarak en geniş anlamda toplumsal süreçlere yer vermektedir. Modelin merkezindeyse metin yer almaktadır. Belli medya metinlerinin nasıl üretildikleri ve izleyici tarafından gündelik pratiklerinde nasıl tüketildikleri veya alımlandıkları söylem pratikleri düzeyini oluşturur” (Geray, 2006: 179).*

Yeni nesil dikta iktidarların büyük güç olarak gördükleri enformasyon araçlarını en doğru şekilde nasıl kullanabileceklerinin bilincindedirler. Yeni nesil diyorom çünkü bugünün şartlarında teknolojinin getirdiği imkân dahilinde bilgi anlık olarak yayılabiliyor. Gerek sosyal medya mecraları gerek kurumsal televizyon, radyo, gazete vs. gibi araçlar kullanılabilir. Sosyal medyanın etki gücü takip eden sayısının nicelik üstünlüğüyle ilgili. Ne kadar çok kişiye ulaşabiliyorsan o kadar bir etkinliğin mevcut. Bu yüzden lokal iktidari alanların olduğu da bir gerçek. Bununla birlikte oluşan trol ordularının sorgulanmaz bir söylem üzerine o bilgiyi yayma görevlerini kendilerine görev edinir. Böylece temel noktadan çıkan bilgi geniş kitleye doğru yayılır. İktidari söylemlerin toplumun algısını manipüle etme olgusundan bahsetmiştik. Söylemlerin içeriğinden çok verdiği etki üçüncü sınıf toplumlarda daha bir karşılık görüyor. Sebep olarak toplumların eğitim ve kültür durumu üzerinde durulabilir. Toplum için iktidari söylemler, kurumsal çıkışlıdır ve devlet yapısından kaynaklı sorgulanamayarak kabul edilebilecek bir olgudur. Rıdvan Aşar’ın 2021 yılında yaptığı otorite serisi buna en uygun örnek (Görsel 3.8.)

*“İstihbarat teşkilatları, algı yönetimi adı altında hedef kitleyi belirlenen aşamaya taşımak için çok sayıda yöntem kullanmaktadır. Önce, faaliyetin uygulanacağı nüfusun kültürel eğilimleri analiz edilmekte, zayıflıkları bulunmakta ve hassas noktaları belirlenmektedir. Ardından bu kültürel göstergelere göre propaganda temaları geliştirilmektedir. Bu süreçte medyadan yararlanılırken, söylentiler de de hedefe zarar vermek için kullanılmaktadır.” (Özer, 2012: 163).*

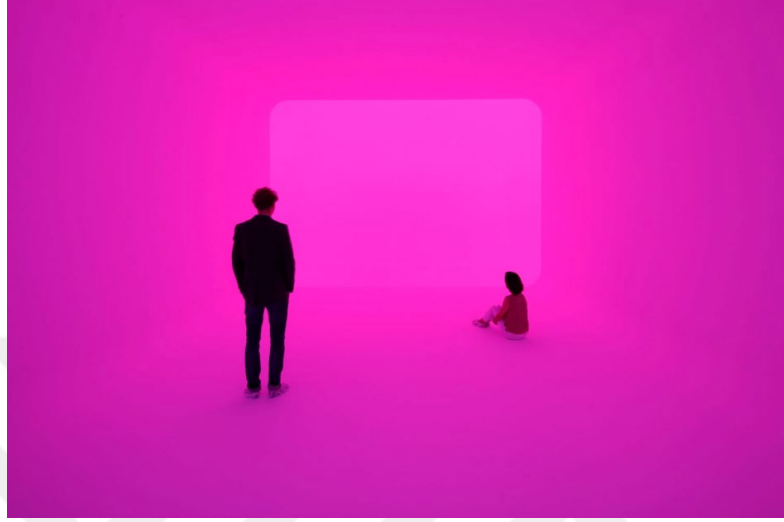


Görsel 3.8. Rıdvan Aşar, “Otorite”, 2021, Kâğıt Üzerine Sulu Boya 21x30 cm

### 3.3.9. Mekânın Tahakkümü

“Bu, minimalizm değildir, bu kavramsal yapıt değildir, bu algısal yapıttır.” (Fineberg, 2014: 293). Turrell, odak noktasına aldığı mekân, renk ve ışık üçlemesi ile izleyiciye yeni bir deneyim kazandırıyor. Turrell’in eserleri bir estetik odağının dışındadır. Mekân ve ambiyans, izleyicinin duyuşal his ve algı iletişimini kontrol ediyor. Çalışmalarında direkt ve odağa alınmış ışık ile mekânı karartıyor ve net bir biçimde objeleri görmemizi sağlıyor. Turrell’in oluşturduğu ambiyansın içerisinde renklerin ve ışığın baskınlığı izleyiciyi etkisi altına alıyor. Turrell’in oluşturduğu mekânda derinlik algısını en aza indirmiştir ve bu izleyiciye asıl olarak yapıta dahil ediyor. Çünkü deneyimlediğimiz mekân sürekli olarak deneyimlediğimiz bir şey değil ve bizi farklı bir alanın içerisinde farklı bir deneyimle karşılaştırıyor. Bizi asli olan deneyimlenmiş çevreden uzak kılıyor Turrell’in çalışmaları. Sürekli deneyimlediğimiz dış çevrede gördüklerimizde milyonlarca rengin birbiri içerisinde kombinasyonları var. Turrell bize bir ya da birkaç rengin az tonu içerisinde bir ışığı deneyimliyoruz. Aynı zamanda deneyimlediğimiz şey doku değil tam tersine steril ve dokusu olmayan bir alan. Turrell’in “Apani” adlı enstalasyon çalışmasında görüldüğü gibi. (Görsel 3.9.)

*“James Turrell, çalışmalarında özellikle toplamsal renklerin özellik ve karakteristiklerini keşfetmektedir. Renk kombinasyonları, bir rengin algısını artırabilmekte ya da değiştirebilmektedir ve bu çalışmada gökyüzünün rengi yapının sürekli değişen çevre aydınlatması ile etkilenmektedir. Sanatçı, toplamsal rengin hem uzam hem de ilkelerini kullanarak, ışığı algıladığımızda ortaya çıkan psikolojik ve tinsel fenomeni araştırmaktadır.” (Zöngür ve Uluçay, 2020: 3936).*



**Görsel 3.9.** James Turrell, “Apani”, 2011, Enstalasyon, Venedik Bienali, Venedik, Fransa (Alcatalyse, 2018)

## 4. DUYUMSANAN MEKAN VE BELLEK İLİŞKİSİ

### 4.1. MEKAN VE BELLEK

En temel ifadesiyle içinde yer edindiğimiz bir boşluktur ve bedenın kendi varlığını içerisinde sürdüreceği bir alandır. Bulunduğu alanın içerisinde yer edinimidir. Mekân, algısaldır ve ağırlıklı olarak görme yetisini kullanarak duyumsadığımız bir boşluktur. "Mekân varoluşsal bir alandır. Aynı zamanda var olmak da mekânsaldır. Mekânın varlığı, onu algılamamızla mümkün ve algıladığımız (görebildiğimiz) kadar sınırlıdır. Pallasmaa (2014: 51), bireye ait beden ve mekânın sürekli etkileşim halinde birbirini tanımlayıp tamamladıklarını şöyle ifade eder: "Bedene ilişkin algı ile dünyaya ilişkin imge tek bir sürekli deneyime dönüşür; mekandaki yerinden ayrı bir beden yoktur, algılayan kendiliğin bilinçdışı imgesiyle bağlantılı olmayan bir mekân yoktur." diyerek birey ve mekân etkileşimini; fiziksel, zihinsel ve deneyimsel döngüsünü açıklar.

### 4.2. MEKANI DENEYİMLEMEK

Mekân var olandır ve var olan, olduğu gibi algılananla da ilgilidir. Lefebvre, (2014: 133) mekânı ele alırken "Algılanan, Kavranan, Yaşanılan" olmak üzere bu üç kavrama dikkat eder. Bu üç kavramın duyumsama kavramı ile kesiştiğini bilmekte yarar vardır. Çünkü duyumsama kavramını, bedenın çevresel iletişimini sağlayan bir organizma olarak düşünebiliriz. Bedenin dışında var olan birden fazla şiddet durumu vardır ve beden onu duyumsar.

Bedenın mekânı algılamasında toplumsal ve zihinsel üretimler vardır. Toplum kısmını açacak olursak toplumun dönemseller dönüşümlerini ele almak gerekir. Çünkü tüm oluşumlar birden olarak ortaya çıkmamıştır ve süreçle dönüşümler, değişimler sağlanmıştır. Bu yüzden mekân içerisinde tanık olunan şeyler "o döneme" ait olan şeylerdir. Kendi içerisinde zamansal bir kategori yapıya dönüşmektedir. Zihinsel üretim sürecimiz daha öznel bir duruma girmektedir. Çünkü "kişisel" bir deneyimi kapsıyor. Lefebvre, (2014: 140) mekânın nasıl üretildiğine, toplumsal ve zihinsel olarak gerekçelendirir. "Mekâna en kökenseller yaklaşım, toplumsal olmalı ve onun toplumsal üretimine yönelmelidir. Çünkü toplum, mekânın *genesis*'i, formlar ve ritimlerden oluşan bir bütündür." (Kurtar, 2013: 6). Mekânın içerisinde deneyimlediğimiz ritimlerin dönemine ait bir oluşumu vardır. Beden, duygu yaşar (hüzün, öfke, heyecan, mutluluk,

üzüntü vs.) merkezileştiği bir ambiyans içerisinde. Yalnız bunu daha önceden ve o an oluşan belleği ile bunu deneyimler. Kendi belleğine ait şeyler tanındıktır ve bir yabancılığı yoktur. Duyumsanan algılama, belleği de referans alır ve ona göre duygunun çeşitli durumlarını tadar.

“1957’de Selden Rodman ile yaptığı mülakatta söylediği gibi, “Bu resimlerde sizi etkileyen sadece renk ilişkileriye, o zaman asıl noktayı kaçırsınız”. Asıl nokta trajedi, esrime, yazgı gibi temel insani duyguları anlatmanın bir aracı olarak rengin önemidir” (Bersani ve Dutoit, 2006: 94). Sanatçının çalışmaları kanaatimce bir kayboluşu ve bitişi ifade ediyor. Çünkü yaptığı çalışmaları izlerken resim boyutunun ve renk tonlarının esiri altında kaldığımı hissediyorum. Rothko’nun eserleri hep bir bilinmezliklerin ve durağanlığın duyusal hissiyatını veriyor. Çünkü ne renk geçişlerinde ne de ton geçişlerinde bir sertlik yok ve aksiyona da yer vermemiştir. Bu yüzden yaptığı çalışmaları Malevich’in “Siyah Kare” adlı çalışmasının bir öncesi gibi geliyor bana. Çünkü bir öncesi trajedi, coşku, acı, ölüm, keder gibi duyguların saf halini barındıran Rothko’nun çalışmaları, sonsuzluğun bir öncesi gibi geliyor bana. Sadece duygunun herhangi bir hissiyatı var ve duygunun olaylardan ve olgulardan arındırılmış saf hali. Olaysal örgülerin ve olgusal karmaşıklıktan arındırılmış hali.

Antmen, (2009: 150) özgün bir üslup özelliği gösteren renk alanının, sanatçının imzası olduğunu aktarmaktadır. Renk Alanı sanatının öncüleri Mark Rothko, Barnett Newman ve Ad Reinhardt’dır. Akımdaki sanatçıların sanat anlatım tarzlarında renk hâkim olmuştur. Tuvalin zemininde tek bir renk veya daire ve dikdörtgenlerle oluşan kompozisyonu, devasa boyutlu tuvallere aktarmışlardır. Eserlerine, büyük fırça hareketleriyle o anki hislerini, sevinç, keder, ölüm ve huzur gibi yaşanan insani duyguları, sanki terapi yapıyormuş gibi yansıtmışlardır. Tuvaleriyle çalışırken, dünyanın telaşından kendilerini soyutlayıp adeta renk ile meditasyon yapmışlardır.

Soyut dışavurumun temsilcilerinden olan Mark Rothko, yaşadığı savaş döneminin etkilerinden etkilenen sanatçılardandır. Kendi duygularını görsel temsiliyetinden kaçarak renk ve renk geçişleri ile ifade etmeye çalışıyordu. Kullandığı renk ve ton geçişleri keskin olmayıp yumuşak geçişlidir. Mark Rothko’nun 1971 yılında yaptığı “Kırmızı ve Turuncu” adlı çalışmasında bu görülebilir. (Görsel 4.1.) “Bu grupta değerlendirilebilecek sanatçıların ortak paydaları; kendilerinden önceki kuşak gibi sanatsal bilgilerinin Avrupa resminden değil, soyut dışavurumcuların plastik önerilerinden kaynaklandığı yönündeki görüşleridir. Hafif, ince boya kullanımı, dokulu yüzeylerden kaçınıp, boya tabakasının

altından tuvalin görünmesi, saydam kompozisyon ve dolayısıyla biçim ve altlık arasındaki hiyerarşinin ortadan kalkışı, yalın ve özensizlik başlıca özellikler olarak saptanabilir.” (Karabaş ve Yıldız, 2016: 354).



**Görsel 4.1.** Mark Rothko, “Kırmızı ve Turuncu”, 1971  
(Rethinkingthefuture, 2022)

### 4.3. GÜNLÜK DEVİNİMLER

1953 yılında E. Hopper sanat felsefesi hakkında şöyle bir açıklamada bulunmuştur: “Büyük sanat, sanatçının içsel yaşamının dışa dönük ifadesidir ve bu iç yaşam, onun kişisel dünya vizyonu ile sonuçlanacaktır.” (Sanal, 2022b)

Edward Hopper yaşadığı dönemin bedeninin duyusal bir betimleyicisidir. Çünkü yaşadığı dönemin endüstriyel toplumu yabancılaşan bireyselliği kendisiyle birlikte getirmiştir. Üretimlerinde sık karşılaştığımız tek başına figür, kendi dünyasının varoluşuyla meşgul; beklentisi olmayan figürlerdir. Bitişin bir öncesini anımsatan karakterler, o anın içerisinde kilitlenmiş bir duruşu sergiliyorlar. Resimlerde betimlenen bedenlerin solgun ve cansız renkleri; hayata dair beklentinin olmayışı, aksiyonun sifıra indiği ve algısını yitiren figürleri ele almıştır. Figürü dış dünyadan gelen etkilere duyarsız bırakır ve o anın

durağanlığını mimari bir yapı içerisinde sıkıştırır. Bedeni dış etkenlere etkisiz bırakır ve yabancılaştırır. Hopper'ın mekânı ve figürü dinamikten uzak ve donuktur. Örneğin “Morning Sun” adlı çalışmasında bulunan figürün özellikleri. (Görsel 4.2.) Algısal bağlarını dış dünyanın etkenlerinden koparmıştır. Mekânın enerjisi ile figürün enerjisi, birbiri ile uyumlu haldedir ve statiktir. Tükenmişliğin ve bitmişliğin bir resmidir. Beden sadece yaşamsal fonksiyonun devam ettiği fizyolojik bir yapıdır. Yani anestezi bir bedendir.



**Görsel 4.2.** Edward Hopper, “Morning Sun”, 1952, Courtesy of Columbus Museum of Art (News.artnet, 2020)

Roy Anderson'un filmleri Edward Hopper'in resimlerini anımsatır. Donuk karakterler, nötr hava ve fazla eşyalardan arındırılmış sade mekân. Herhangi bir anın parçasından alınmış, başı ve sonu olmayan olaysal örgünün içerisinde gündelik yaşantıların yoğun olduğu nötr diyaloglar. Duyusal titreşimin ve heyecanın en aza indirgenmiş bu sahneler izleyiciyi filmin havasına dahil eder. Duyusal etkinliğin minimuma indirgenmiş sahneler, izleyiciyi duygusal anlamda heyecanlandırmaz. Bu yüzden Roy Anderson'ın filmleri anlık ve sonuçtur, o anlık bir gerçekliktir. O anlık gerçeklik süreğe giden bir tavır takınır. Bu durum seyirciyi daha sıkıcı bir hale getirirse de filmin asıl fikriyatında bu vardır. Sıkıcılık. Sabit bir ivme yakalamıştır ve o şekilde devam eder. İzleyici ile olan aksiyon etkisi seviyesi de sabittir. İzleyici, filmin başında nasıl başladıysa o şekilde bitirir. Roy andersom'un 2014 yapımı “İnsanları Seyreden Güvercin” adlı filmi buna en iyi örnektir. (Görsel 4.3.)



**Görsel 4.3.** Roy Anderson, “İnsanları Seyreden Güvercin”, 2014, Uzun Metraj Film (Oscarfavorite, 2014)

“Duvarlar suçun cezasıdır; hücre tutukluyu kendi mevcudiyetinin karşısına koyar, onu vicdanını duymaya zorlar.” (Foucault, 2019: 347). Ai Weiwei, “Sacred” adlı çalışmasını (Görsel 4.4.) üretirken 81 günlük gözaltı sürecini referans almıştır. Ai Weiwei; Hem dar alanlı bir mekânın hem de iki tane gardiyanın gözetimi ve tahakkümü altındadır. Ve bunu izleyenlere sunarken ayrıca izleyenleri de “gözetilen” bir konuma sokuyor. Bedenin izlenmesi ve gözetilmesi aynı zamanda o bedene bir tahakküm kurma çabasının göstergesidir. Dar olan duvar bedeni sıkıştırır ve soyutlar. Çünkü geniş hareket kabiliyeti yoktur. Mahkûm duvarlarla karşı karşıyadır.



**Görsel 4.4.** Ai Weiwei, “S.A.C.R.E.D”, 2013, Venedik Bienali, Venedik, İtalya (Designboom, 2013)

Daha önce bir süreliğine cezaevinde çalışma fırsatı buldum ve hükümlülere resim dersi veriyordum. Bu süreç bana farklı bir deneyim ve anı kazandırdı. Belirlenen sürede yataktan kalkmaları, belirlenen sürede yemek yemeleri, belirlenen sürede aynı aktiviteleri yapmaları vs. vs. diye uzar. Hükümlü bunları yaparken de bir disiplin ve gözetim altında yapar. Beden hem mekânın tahakkümü altındadır hem de orayı yönetenlerin tahakkümü altındadır Buradaki ceza, belirlenen sürelerde bir disiplin içerisinde sürekli yapılan eylemlerin, bedene ait duygusunu en minimuma indirgeme durumudur. Ortam aksiyonu düşük seviyededir ve durağandır. Bu yüzden belirli süre aralıklarıyla bir haftalığına izne çıkan hükümlülerin dışarı ile bir uyum problemi yaşıyor. Çünkü dışarı, yaşam akışının olduğu aksiyonlu ve hareketli bir alandır. Dikkatini her an başka bir hareketlilik alabiliyor ve dışarıda olan hareketliliğe ayak uyduramayabiliyor bir süreliğine. Bu yüzden mekânın beden üzerine bir etkisi vardır ve cezalandırılacak kişi bir alana kapatılır. Burada geçirdiği kesintisiz süreç daha az duyumsanmasının cezai olarak bir parçasıdır. 2018 yılında yaptığım “Sınırlandırılmak Üzerinden Duygu Körelmesine” adlı çalışma, (Görsel 4.5.) telden yapılan oyuncağı temsil ediyor. Dikenli tel ise hem bir sınırlandırma hem de bir cezalandırmaya göndermedir. (Görsel 4.6.)



**Görsel 4.5.** Ramazan Bayram, “Cezaevi”, 2017, Fotoğraf



**Görsel 4.6.** Ramazan Bayram, “Sınırlandırılmak Üzerinden Duygu Körelmesine”, 2018, Dikenli Tel, Demir, Enstalasyon, 80x100x80 cm

*E. H. Gombrich Janr resimlerini şöyle açıklar; “Ressamların belirli bir dalda veya türdeki konuları, özellikle günlük yaşamdan alınmış sahneleri bilerek ele alıp işledikleri resimlere daha sonraları “genre resimleri” (genre, Fransızca bir sözcüktür ve dal veya tür anlamına gelmektedir) ya da “janr resimleri” denilmeye başlandı.” (Gombrich, 2015: 381).*

Dönemin köylü sınıfı, çiftçiler, kırsal hayatın alt tabakalarının günlük hayatını merkeze alan Brugel, mekân, mevsim, toplumsal ilişkiler, vs. konuları ele almıştır. (Görsel 4.7.) Döneme ait toplumsal ve kolektif günlük yaşamın kırsal belleğini oluşturdu. Brugel’in çalışmaları önemsiz olarak gözüken günlük yaşamsal devinimi ele alması önemli. Çünkü o döneme ait bilgiler verir bize. “P. Bruegel’in canlı-cansız bütün nesnelerin renkli yüzeyleri ve dokusal yapıları ile ilgilendiğini ve sanatçının sahip olduğu teknik bilgi ile gerçeğe yakın olarak resme aktarma çabası içinde olduğunu belirtmiştir” (Gombrich, 2015: 397). Renkleri ve dokularını olduğu gibi muhafaza edip resme aktarması, döneme ait yaşantısallığının belgeselini oluşturur. “Eski sanatta renk nesnenin kendi rengidir. Nesnenin dışında bir renk titreşimi bulamazsınız. Bosch da Bruegel de nesnenin biçimini bozarken hatta bize hiç de alışık olmadığımız görünümler çizerken rengi nesneden ayırmayı, nesneyi bildikleri gibi boyamayı düşünmezler: nesnenin kendi yasal rengi vardır. Buna göre pembe bir kadın olmaz, yeşil bir bulut da.” (Timuçin, 2013: 219).



**Görsel 4.7.** Pieter Brugel, “Karda Avcılar”, 1565, Yağlı Boya, 117x162 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya (Artsandculture.google, 2022)

Heinrich Wölfflin ise bu eseri şöyle yorumlar: “Sağ yanda, orta ve geri planda hâlâ eski üslubu hatırlatan bazı şeyler vardır, ama yeni çağa doğru kesin bir adım, soldaki ağaçların güçlü motifiyle atılmıştır; bunlar tepenin sırtından, aşağıda, perspektif yüzünden çok küçülmüş görünen evlere kadar varırlar. Aşağıdan yukarıya kavrayan ve tablonun yarısını kaplayan bu ağaçlar, durağan elemanların bile karşı koyamadıkları derinliğe doğru bir hareket meydana getirirler. Avcılarla köpekler aynı yöne doğru koşmakta ve ağaç sırasının gücünü arttırmaktadır. Tablonun ön kenarına doğru evler ve tepenin kenar çizgisi bunlara eşlik etmektedir.” (Wölfflin, 1990: 122).

#### **4.4. BELLEĞİN ŞİDDETİ**

Abbas Kiyürestemi'nin “24 Frames” adlı filminde (Görsel 4.8.) mekân içerisinde ağırlıklı olarak işlenen figür ve mekânsal bir bellekten oluşuyor. Teknik olarak kolaj bir kurgudan oluşan nesne ve figürler, kendi zamanlarından ve mekanlarından kopartılarak bir araya gelmiştir. Bir araya gelen kolaj yapı sinematografik bir formatta izleyiciye sunuluyor. Beden algısında mekân sınırlı bir yer edinim değildir, başka bir belleğin içerisinde yer edinip yeni bir algı oluşturabilir. Hepsinin bir araya gelerek bir örüntü oluşturmasıdır. Mekân hacmi olan her şeyin bir araya gelerek bir kolaj görüntü oluşturur. Bu şekilde nesnelere yeni bir mekâna dönüşüp yeniden bir bellek oluşturulabilir. Mekân görüntülenebilir bir alandır ve görüntüdür onu izleriz. Sınırın içerisinde var olan ve belleğe dahil olabilecek bir bütünün parçaları var. Her sanatçı kendi mekanını oluşturmasının temel amacında, verdiği hissiyat vardır. Hissiyatın kendisi duyumsamayla

alakalı olan bir durumdur. Çünkü mekân, hissiyatın algısal bir bütünüdür. Mekân içeriği kapsar ve bir boşluktan ziyade hacimsel bir doluluktur ve seyirlik bir görüntüsü vardır.



**Görsel 4.8.** Abbas Kiyürestemi, ‘24 Kare’, 2017, Uzun Metraj Film (Youtube, 2022, ss)

“Bir nesneyi ona duygulanımsal bağlanışımız olmadan göremeyiz.” der (May, 2016). İlişki kurduğumuz her nesneyi var olan belleğimizle ilişki kurarak onu tanımlarız ya da duygulanımsal bir bağ kurarız. Çünkü onu daha önceden deneyimlediğimiz ve bize bıraktığı bir iz ile yargılar ve ona yaklaşıyoruz. İlk deneyiminin getirdiği tanıma ve keşfetme süreci onu, tekrardan kendi belleğimizle tekrardan bir şeye şekillendirmeye çalışır ve kabul etmeye çalışır. İzleyici izlediği eser ile ilişkisini ve deneyimini sorgular, eserde tanıyacak bir yer arar ve orada duygusal bir bağ kurar. Bu bağ yaşadığı bir dönemin izi olabilir ya da anlamlandırdığı özel bir alanı olabilir. Çünkü izlediği eser ile ilişki kurmasının olanağı yoktur. İlk deneyimlediği şey onu keşfetmeye, tanımaya ve anlamlandırmaya yönelik bir tavidir. İlya Kabakov’ un çalışmaları (Görsel 4.9.) ile duygusal bir bağ ve bu bağ ile birlikte oluşan bir bellek var. Kabakov’un çalışmaları mekânsal belleğe dayalı çalışmalardır ve duygusal bir duyumsamayı izleyenlere evin parçalarına ait gündelik nesnelere gösteriyor. İç mekânın negatif hacmini beton ile alır ve belleğin ağırlığına göndermede bulunur.



**Görsel 4.9.** Ilya Kabakov, “The Toilet”, 1992, Enstalasyon  
(Wikiart, 2017)

Eşyaların işe yarayabilirliği ile zamanla oluşan bir duyusal bir bağ da gelişebilir. Eşyanın o anın gündelik ve olaysal anına tanıktır. Çünkü onu kullanarak o an ilişkisel bir deneyim yaşarız. Sonraki dönemin kullanım şartlarına değişime uğrar ya da işlevsiz hale gelir ve geriye o dönemin izini bırakır. Henri Lefebvre, (2014: 108). Mekân bir şey olmasa dahi eşyalar arasında bağlantı oluşturmuş bağlı kişinin sembolik ütopyasının bütünleyeni olduğunu söyler.

#### **4.5. MEKANIN ALGISAL SAHTELİĞİ**

Bir kentin mimari yapısı, toplumun yaşayış biçimini de etkiler. Mimari yapı bir mekandır ve izlenimsel olarak bir görüntüdür. Kent-mekân ilişkisi topluluğun enerjisini ve dinamiğini etkiler. Yaşadığım kent olan Mardin, köklü bir geçmişe sahip ve bu geçmişin izlerini bugün mevcut olan yapılara taşımıştır. Yani mekâna. Kendi zamanının imkanları içerisinde kireç taşlarıyla yapılan evlerin üzerine o zamanın belleğine ait işleme ve süslemelerle ilgili imgeler vardır. Bu da o dönemde yaşayan topluluğun estetiğe ve belleğe değer verdiğini gösterir. Daha sonraları geçen zamanla birlikte oluşan toplu göçlerin, kültürün değişimler, toplum yapısının değişmesi vs. gibi sebeplerden dolayı mimari yapılarda da değişimler meydana geldi. Mardin taş yapıların üzerinin sıvayla kapatılması, maliyeti düşük olmasından dolayı inşaat sürecinde briket duvarlar tercih edilmesi, estetikten yoksun yapıların oluşmasına tanıklık eden bir kenttir. Mardin'in mimari yapısından dolayı turist çekmesiyle başlayan hareketlilik, kent sakinlerinin mülk sahibi oldukları yapıları tekrardan sıvalarını kaldırmaya başladı ya da beton yapıların

üzerine kireç taşları ile kaplamaya başladı. Özünde beton yapı olan bir yapıya üzeri ince taşlarla kaplanarak yeniden “eski bir yapıymış” gibi izlenim kazandırıldı. Burada geleneksel olarak inşa edilen bir yapının maliyeti düşürme sebeplerinden dolayı özden kaçıp sadece “görüntüsel” kaygı durumu vardır. Yani algısaldır. Asıl iskeletinin neyden yapıldığının bir önemi yoktur. 2015 yılında Diyarbakır’ın belli bölgeleri bir yıkıma uğradı. Bu yıkımın ardından iktidarın propagandası olan “Diyarbakır’ı Toledo yapacağız” söylemi üzerine düz edilen alanlara iki katlı yapılar şeklinde inşalar yapıldı. (Görsel 4.10., 4.11. ve 4.12) Bütün yapılar tek elden çıkma ve seri üretimden yapılmış organik yapıdan uzak bir yapı. Betondan yapılan iskeletler tuğlalarla örüldü ve en sonunda geleneksel mimarinin görüntüsüne uygun olarak bazalt taşından kaplama yapıldı. Seri üretimden oluşan yapılar bir araya geldiğinde verdiği görüntü F tipi ceza evlerinde olan tecrit yapılarını anımsatıyor. Bilinçli bir şekilde yapılıp yapılmadığı tartışılır. Yalnız toplumsal problemlerin oluştuğu bu coğrafyada bu izlenim direkt hafızaları sorgulattır.



**Görsel 4.10.** Anonim, “Diyarbakır 2015 Olayları” (Bbc, 2017)



**Görsel 4.11.** Anonim, “Diyarbakır 2015 Olayları” (Youtube, 2022, ss)



**Görsel 4.12.** Anonim, “Diyarbakır 2015 Olayları” (Karar, 2022)



## 5. HİSSİZLEŞME BAĞLAMINDA YAPILAN ÇALIŞMALAR

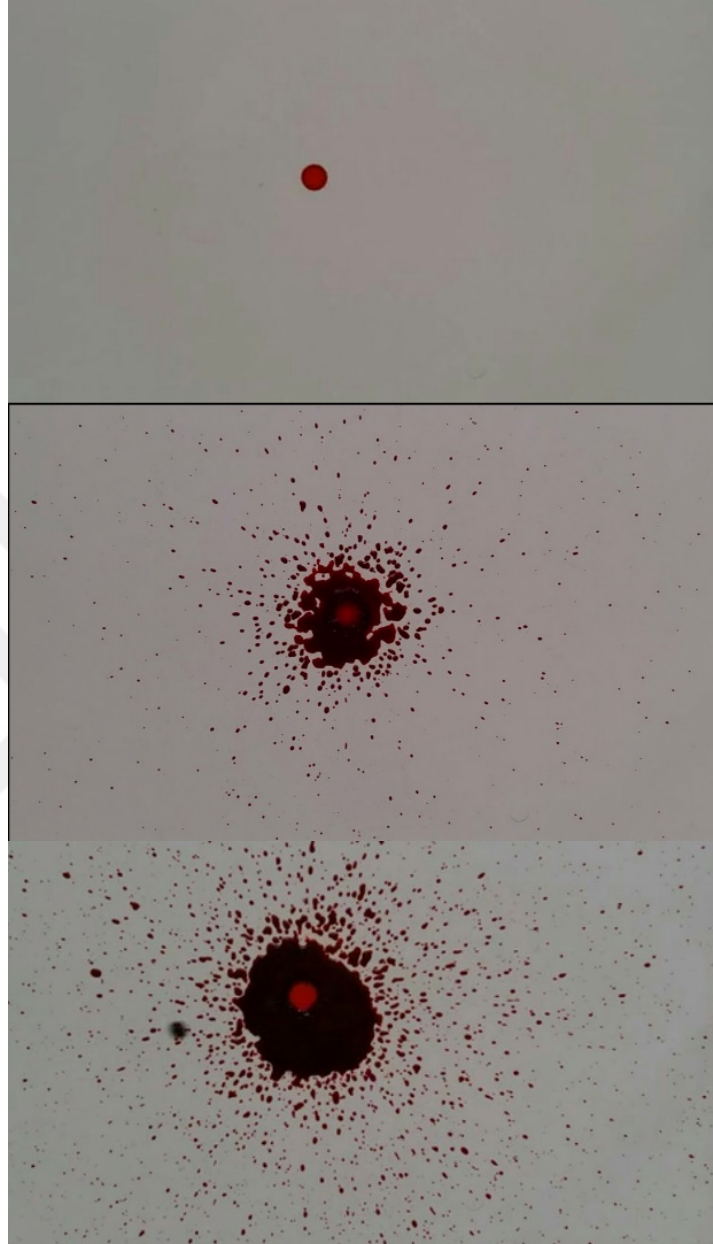
Bu tez kapsamında oluşturulan çalışmalara bakıldığında 2015 olaylarının getirdiği şiddet ortamı, yaşanan acılar büyük önem arz etmektedir. Lisans dönemine denk gelen araştırma sürecinde hem malzemenin dilini hem de yaşanan problemin temeline inerek onu çözümlene dönemi olmuştur. Bu süreçte yapılan ilk çalışma olan “Estezi” dir ve çalışmanın boyutu A4 kâğıdı ölçüsündedir. Gerilimin yoğun olduğu Nuh Mahallesinin küçük bir bölgesinin kuşbakışı haritasını görünmektedir. A4 kâğıdı bürokrasinin emir komuta zincirinin arasında bir iletişim ağı olmasına göndermedir. Haritanın belirsiz görüntüsü, yaşanan duygu yoğunluklarının toplum gündemine yabancılaşmasını gösterir.



**Görsel 5.1.** Ramazan Bayram, “Estezi”, 2015, Video

“Estezi 1” (görsel 5.1.) adlı çalışma şiddetin kontrolden çıktığı bir durumla ilgilidir. Otomatik silahın tetiğine basılı tutarak mermilerin durmadan hedefe gitmesinden referans alır. Avcı için hedef imha edilecek fizyolojik bir bedendir ve imha edilmesi gerekmektedir. Duyusal herhangi bir bağ yoktur. Her an iki tarafın avcı veya iki tarafın da hedefte kaldığı mevcut alanlar bulunabilir. Bireysel anlamda iki tarafın birbirini hakkında bir husumetin olmadığı, sadece siyasal çıkar uğruna emir ve komuta zincirinin son halkasına “vur emri” ile bütünsel bedenim imhası amaçlanmaktadır. Renk olarak kana

benzerliğinden dolayı kullanılan mürekkep malzemesi, yapılan yazışmalara ve alınan kararlara bir göndermedir.



**Görsel 5.2.** Ramazan Bayram, “Estezi”, 2015, Video

“Kurşunlu Camii” (Görsel 5.3.) adlı çalışma aidiyeti yüksek yoğunlukta olan dinsel ibadetlerin yerine getirildiği bir mekândır. Belli bir zümreye hitap eden ve o zümre tarafından içeriye ayakkabı ile girilmesinden rahatsız olunacak kadar duyusal bağı olan bir alandır. İnce ince nakşedilen süslemelerin olduğu bu tarihi mekân, olaylar sırasında bombalanıyor ve simsiyah bir iç mekâna dönüşüyor. Yapılan çalışmada dış bir müdahale ile simülasyonu gerçekleştirilen çalışma, içerisinin simsiyah olduğu dipsiz bir çukuru temsil ediyor. Straforun çevresini saran özensiz alçıpan malzemenin, duyusal bağın

sentetikliğine göndermede bulunur. Strafor başlı başına kimyasal malzemelerle tepkimeye girdiğinde hemen tahrip olabilecek malzemedir. Bu tepkime sonucunda yüzeyde oluşan görüntünün görsel estetik olarak tahrip edilmiş bir yüzey oluşturması ve tanımlanması yapılamayacak derecede yıkıntılar oluşturması malzeme tercihimin ana sebebidir.



**Görsel 5.3.** Ramazan Bayram, “Kurşunlu Camii”, 2016, Strafor, Alçı, Enstalasyon, 25x35x47

“Estezi 2” (Görsel 5.4.) adlı çalışma aynı haritanın devamı niteliğindedir. Selülozik tinerin strafor üzerinde yakıcı ve yıkıcı etkisi vardır. Temas ettiği yüzeyi kısa süre içerisinde tahrip eder. Bürokrasi de işleyiş duygudan arındırılmıştır ve rasyonalisttir. Hedefte imha etmek varsa taviz verilmez. Yapılan fethetme ve yayılma savaşlarında da bu durum vardır. Amaç bir hedefi gerçekleştirmekse, canlar bu uğurda feda edilecek bir araçtır. Cizre’de çatışmaların yoğun bir şekilde gerçekleşen bir bölgenin haritasından referans alınan çalışma, kimyasal bir malzeme olan selülozik tiner ile müdahalelerde bulunularak tahrip edilir. Yapılan eylemde olayın bir anlamda temsili simülasyonu gerçekleştirilir. Öfke patlamasının etrafa verdiği hasarı gösterilir. Yakıp yıkmanın ne kadar kolay ve tez bir zamanda gerçekleştiğini ifade eder. Üretmek, belirli bir süreç içinde emek vermek gerekir, onu bozmak ise bir anlıktır.



**Görsel 5.4.** Ramazan Bayram, “İs”, 2016, Strafor, Tiner, Enstalasyon

“Bodrum” serisinde olan yağlı boya serisi, (Görsel 5.5, 5.6, 5.7, 5.8, 5.9 ve 5.10) 2015 olaylarında sivillerin kendilerini korumak amacıyla sığındıkları kendi evlerinin bodrumlarıdır. Günlerce içerisinde sığındıkları alan, artık yeni bir mekâna dönüşmüştür. Dışarı ile kesilen iletişim, o an orada yaşayanlar için yeni bir mekâna dönüşmektedir.

O dönemde olan gerilimleri tırmandıracak, halkı kin ve nefrete götüren “aşk bodrumda güzel” söylemi ile şiddet estetize edilmeye çalışıldı. Bu coğrafyada bodrum kelimesinin birbirine zıt iki manada karşılığı vardır. Gerilimin ve acının yoğun olduğu bir alanda bir tatil şehrinin güzelliğiyle bağdaştırılması trajikomik bir gerçeği gözler önüne serer. Yapılan bu çalışmada kolektif ve bireysel belleğin tahrip edilmesine dikkat çekilmiştir.



**Görsel 5.5.** Ramazan Bayram, “Aşk Bodrumda Güzel”, 2019



**Görsel 5.6.** Ramazan Bayram, “Aşk Bodrumda Güzel”, 2019



Görsel 5.7. Ramazan Bayram, “Aşk Bodrumda Güzel”, 2019



Görsel 5.8. Ramazan Bayram, “Aşk Bodrumda Güzel”, 2019



**Görsel 5.9.** Ramazan Bayram, “Aşk Bodrumda Güzel”, 2019



**Görsel 5.10.** Ramazan Bayram, “Aşk Bodrumda Güzel”, 2019

Türkiye’de bulunan göçmenler, para biriktirip Avrupa’da yaşam kurmanın hesabını yapıyorlardı. Sürekli başkalarına yeni yaşam alanı üreten işçiler, kendi yaşam alanlarının eksikliğini yaşıyorlardı. Yaşam alanı, bireyin kendini var ettiği ve oyunlaştırdığı yaşamsal bir gerçeklik alanıdır. Özel anlarının ve gündelik yaşamının bellek deposudur. 2019 yılında yaptığım “Lego” çalışması, bireyin yaşamsal sınırlarını temsil eder. Çocuğun

kendi hayal dünyasını inşa etmesinde bir araç olan Legolar, bireyin hem yaşamı oyunlaştırmasına hem de inşanın bir parçası olan brikiye göndermede bulunur.

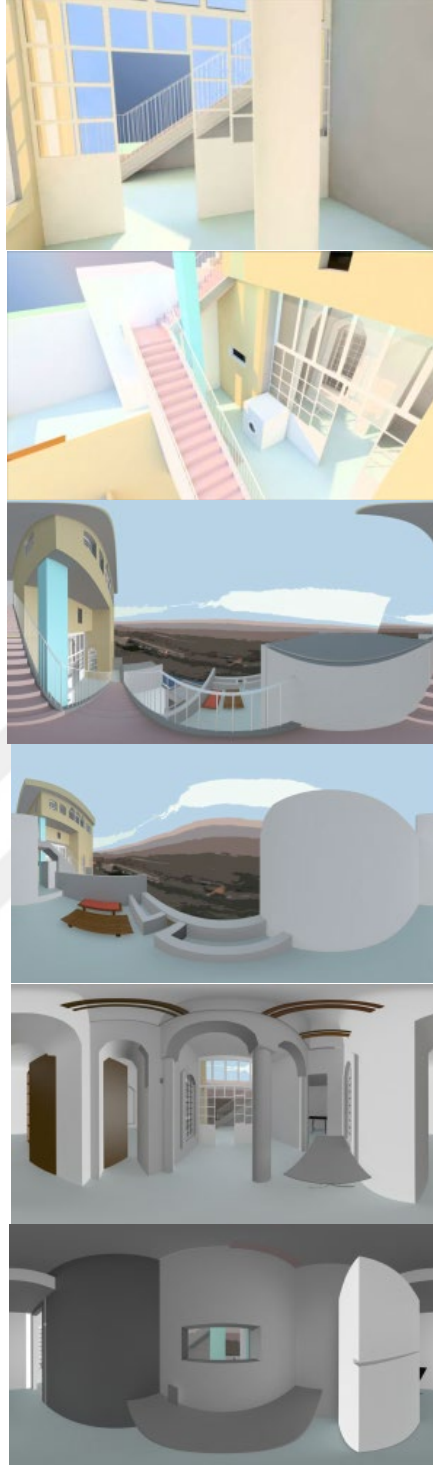


**Görsel 5.11.** Ramazan Bayram, “Avrupa’da Çatım Olacak”, 2019, 58x33x33 cm, Enstalasyon

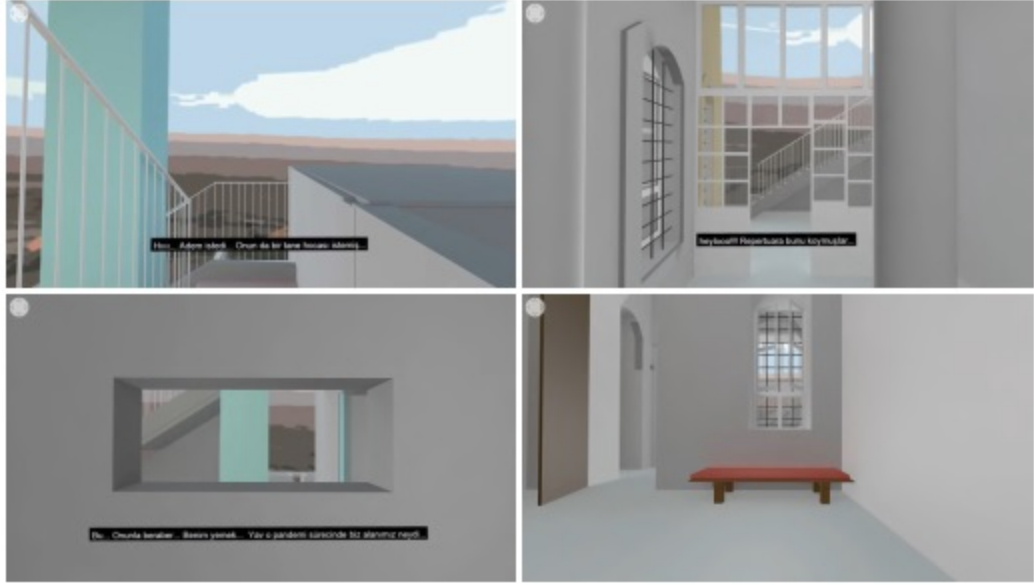
“Estezi 2020” (Görsel 5.12) serisinde ise Covid – 19 küresel salgından kaynaklanan eve hapsolme dönemi içerisinde bana bıraktığı etkinin süreç ve sonucunu irdeledim. Bir alana sürekli bir şekilde hapsolmem ve yaklaşmam ve bunun sürekliliği, izlediğim nesneye yakınlaştıkça uzaklaşmama sebep oldu ve kadrajımda olan alanın içleri boşalarak hikayesiz bir lekeye dönüştü. Ele aldığım sanatsal üretimimi, retinal olarak steril ve içi “en boş” olan dijital ara yüz olan bir görüntüye taşıdım. Gündelik hayatın içerisinde sınırlı bir alan ve düşük aksiyonun getirdiği durağanlık, bedensel duyumsamanın dinamizmini etkiledi. Hareket eden en görünmez aksiyon görünür hale geldi. Gündelik sıradan aksiyonlar kendini tekrar eder hale geldi. Sürekli karşılaşılan aynı şey yabancılaşmaya başladı.



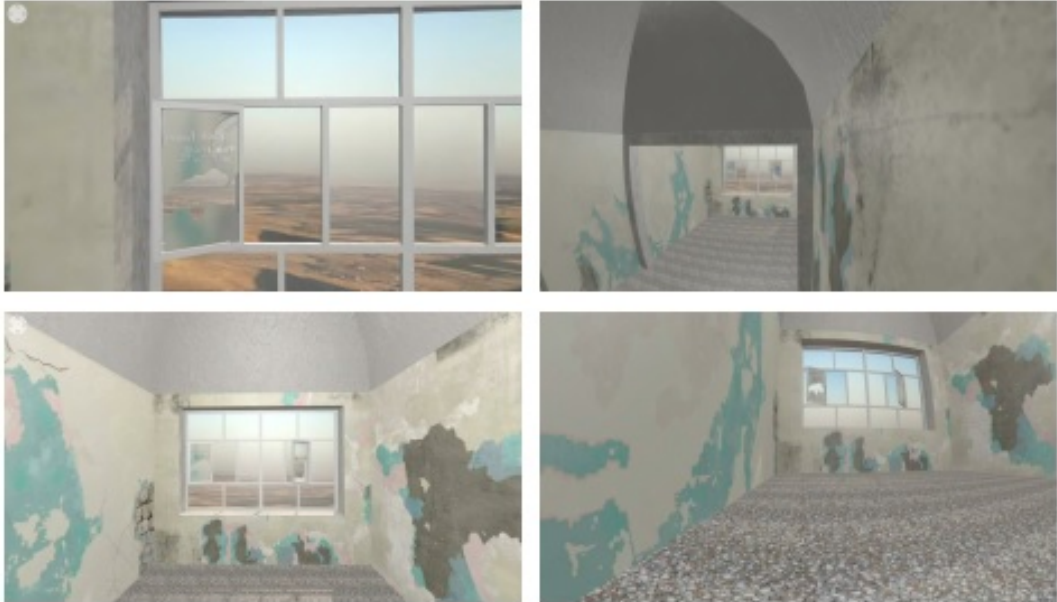
Görsel 5.12. Ramazan Bayram, “Estezi 2020”, 2020, 20x30 cm, İllüstrasyon



**Görsel 5.13.** Ramazan Bayram, “Estezi 2020”, 2020, 20x35 cm, İllüstrasyon



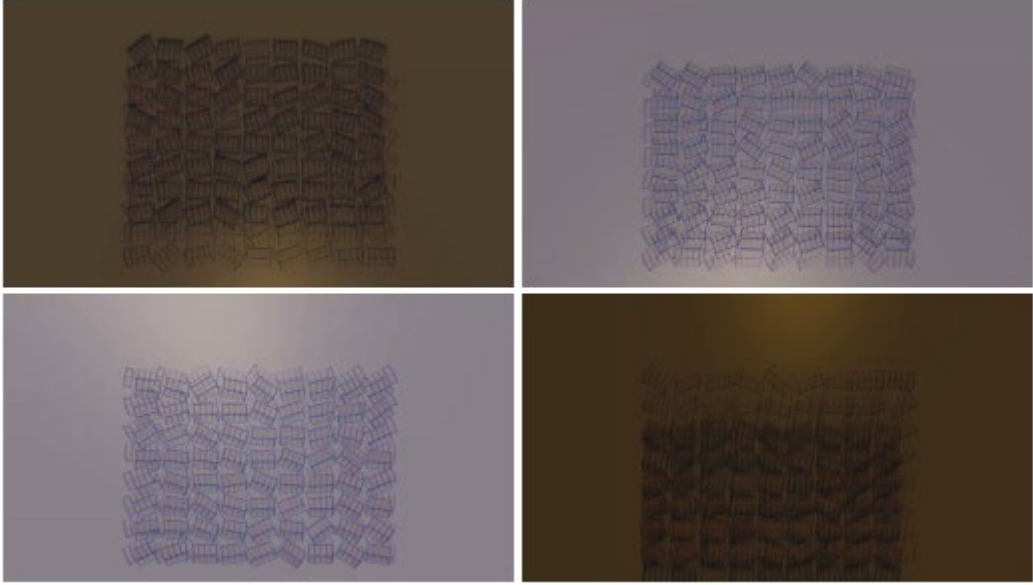
**Görsel 5.14.** Ramazan Bayram, “Estezi 2020”, 2020, HD VR Video, 07’29, 1080p



**Görsel 5.15.** Ramazan Bayram, “Dünden Artanlar”, 2020, HD VR Video, 03’23, 1080p

Sürekli durmayan ve döngüsel bir dinamizmin içerisinde olan fabrikalar, üretimin parçası olan bedenin duyuşal hissiyatını etkiler. Belirli zaman aralıklarında olan mesai, işçilerin tekrar üzerine çalışma modeli ve yapılan işin en basit parçalarına bölünerek işçiye görev verilmesi, bedeni tamamen yaptığı işe yabancılaşmasını sağlar. “Sönümlenme 2020” (Görsel 5.16) adlı çalışma, videonun en başından sonuna doğru katlanarak artan dinamizm var. Artarak devam eden dinamizm, aynı zamanda gerginliği ve huzursuzluğu getirir. Kontrollü bir şekilde başlayan hareket, hızlanan ivmeyle yerini kontrolsüzlüğe bırakır, kaos oluşturur. Hareket etmeye başlayan fabrika konstrüksiyon, zaman geçtikçe daha da titreşimli bir hal alıyor ve titreşen konstrüksiyonlar son ana doğru bir lekeye

dönüşüyor. Bu da sürekli artan duyumsamanın duyumsuzlaşmasına doğru yol açıyor. Hızlı trenden referans alınan sesin yavaştan başlayarak hızlanması, tiz bir sese götürüyor.



**Görsel 5.16.** Ramazan Bayram, “Sönümlene”, 2020, HD VR Video, 03’23, 1080p



**Görsel 5.17.** Ramazan Bayram, “Sönümlene”, 2021, 20x35 cm, Fotoğraf Baskı



**Görsel 5.18.** Ramazan Bayram, “Unicorn”, 2020, 20x35 cm, İllüstrasyon



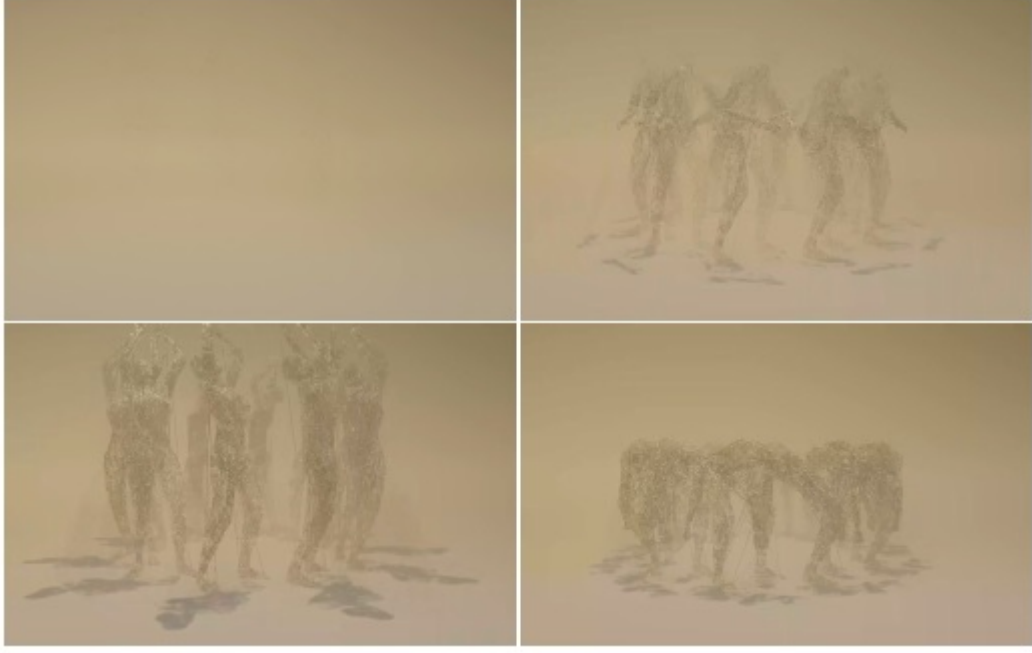
**Görsel 5.19.** Ramazan Bayram, “İnşaat”, 2021, HD Video



**Görsel 5.20.** Ramazan Bayram, “Atlar”, 2021, HD Video



**Görsel 5.21.** Ramazan Bayram, “Selam Veren Asker”, 2021, HD Video



**Görsel 5.22.** Ramazan Bayram, “Zombi”, 2021, HD Video



**Görsel 5.23.** Ramazan Bayram, “Gündelikler”, 2021, HD Video



**Görsel 5.24.** Ramazan Bayram, “Gündelikler”, 2021, HD Video



**Görsel 5.25.** Ramazan Bayram, “Gündelikler”, 2021, HD Video

## 6. SONUÇ

Bu tezin ana araştırma konusu olan “hissizleşme” kavramı, toplumun güncel problemlerinden yola çıkılarak sanatsal ifade biçimleriyle irdelenmeye çalışılmıştır. Sanatın asıl işlevlerinden biri olan duyuşsal iletişim, duyuşsal etkileşimi etkili bir biçimde sağlar. Toplumun ve bireyin süreklileşen şiddete karşı pasivize hale gelmesinin temel olgusunu, patolojik bir bağlam içerisinde ele alarak sosyolojik ve kültürel olgularla ilişkili düşünülerek sanat alanına tercümesi üzerine çalışılmıştır. Hissizleşme kavramı ele alınarak yapılan kişisel çalışmalarımın temel bağlamı da hissizleşmenin kişisel olarak deneyimlediğim yanı olmuştur.

Tezin birinci bölümünde ele alınan acı kavramı, acının dönüştüğü plastik temsil sanat alanındaki yeri ile ilişkilendirilmiştir. Acı kavramının sanatsal anlatımda işe dönüşmüş hali, acının estetik temsil olarak elde edilen plastik ifade sonuçlarındanır. Sanatçının yaşadığı ve deneyimlediği acı; ürettiği iş aracılığı ile izleyici ile paylaşırken seçtiği argüman ve araçsal disiplin, içerikle birlikte irdelenmiştir. Acı kavramının sanat aracılığıyla ifadesinde bir arşiv gibi toplumsal hafızada yer eden özelliği sonucu çıkarılmıştır.

Bu tez araştırmasında acı kavramının yanı sıra ele alınan Duyumsama kavramı her ne kadar geniş bir kavram olsa da sanatçı, eser ve izleyici üçlüsünün birbiri ile olan etkileşimi dahilinde ele alınmıştır. Çünkü sanatçının ürettiği üretim aynı zamanda izleyiciyi etkileyen ve harekete geçiren bir dürtüdür. İkinci bölümde ele alınan duyumsama kavramı sanatçının üretim aşamasında büyük bir etkiye sahiptir. Çünkü sanatçı üretimlerini bir hissiyat titizliği içerisinde üretir. O anki hissiyatını ürettiği esere yansır ve izleyiciye iletir. Burada sanatsal üretim sanatçının hissiyatını seyirciye taşıyan bir araçtır. Seyirci ise sanatçıdan aldığı hissiyatı yaşar ve deneyimler. Bu bölümde duyumsama görevi ile sonuca yansıyan değerlerden olmuştur. Acı, duyumsama ve hissizleşme geçmişten günümüze sanatsal ifadedeki yeri ile eser ve dokümanlar üzerinden kaynaklarla teze dahil edilmiştir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde, mekân ve belleğin beden üzerinde olan etkisi üzerine sanatçıların eserleri ele alınarak çözümlenmeler yapılmıştır. Sanatçı, çalışmalarında mekânı ele alarak ve kendi üretim pratikleri kapsamında birleştirerek tekrardan bir mekânı izleyiciye sunuyor. Mekân tek başına uzamsal bir alan olmadığı sonucuna

varılmıştır. Mekânın boşluktan ibaret olmadığı kadar, doluluktan da ibaret olmadığı görülmüştür. Çünkü mekân dediğimiz olgu, nesnelere bir araya gelip bir background oluşturmasıyla mümkündür. Nesnelere de belleği oluşturmanın bir parçasıdır. Geçmişten bu yana olan birikim o anın görüş açısını tekrardan ele alır ve belleği referans alıp çözümler. Bu kapsamda mekân ve belleğin duyumsama üzerine olan etkisi sonuç bağlamında çözümlenmiştir.

Bu kavram kapsamında ürettiğim çalışmalar, kendi gündelik deneyimlerim ve gözlemlerim üzerine ortaya çıkan çalışmalar olmuştur. Sürekli deneyimlediğim, aynı şeyin tekrar tekrar bir döngü içerisinde olduğu, buna bağlı olarak yaşadığım yabancılaşma ve toksikleşme sonuç açısından çalışmalarımın belirleyici özelliğini oluşturmuştur.

Bu Tez kapsamında yaptığım araştırmalar, kanıksama ve hissizleşmenin temel problemini çözümlenmek ve yaptığım üretimleri, anlama, kavrama ve tekrardan yorumlama fırsatı vermiştir. Bu doğrultuda bu tez çalışmasının ileride yapılabilecek yeni çalışmalara, kuramsal ve uygulama çalışmaları açısından gelişmeye açık bir zemin hazırladığı sonucuna varılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Arpaslan, G. U. (2018). Vincent Van Gogh ve Modern Resmin Düşünsel ve Biçimsel Açıdan İlişkisi. *Ulakbilge*, cilt (6), 207-215.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (1. Baskı.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2018). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. (4. Baskı.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Balkır, N. (2018). Bir Ana Mendieta Varmış, Bir Ana Mendieta Yokmuş. *Sanat Tarihi Dergisi*, cilt (1), 251-263.
- Barret, T. (2015). *Neden Bu Sanat: Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (1. Baskı.). (Çev. E. Ermert,). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Baudelaire, C. (2017). *Modern Hayatın Ressamı*. (9. Baskı.). (Çev. A. Oysal,). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bersani, L. Ve Dutoit, U., (2006). *Fakir Sanat: Beckett, Rothko, Resnais*. (Çev. S. K. Angı,). Ankara: Dost Kitabevi.
- Breton, D.L. (2010). *Acının Antropolojisi*. (2. Baskı.). (Çev. İ. Yerguz,). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Burrus, C. (2017). *Frida Kahlo "Kendi Gerçeğimin Resmini Yapıyorum"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Chul Han, B. (2022). *Palyatif Toplum Günümüzde Acı*. (1. Baskı.). (Çev. H. Barışcan,). İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı* (1. Baskı.). (Çev. C. Batukan, E. Erbay). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Emre, O. (2016). Tuvalden Fırlayan Performans Sanatçıları :Viyanalı Aksiyonistleri. *Görünüm*, 1 (1), 14-19.
- Esmer, H. (2002). Parçalanmış Bir Yaşamın Tanığı Olarak Otto Dix ve Prager Strasse.

- Foucault, M. (2019). *Hapishanenin Doğuşu*. (8. Baskı.). (Çev. M. A. Kılıçbay,). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Gençaydın, Z. (1984). Pop Sanat. Plastik Sanatlar Dergisi, 3 (24).
- Geray, H. (2006). *Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş*. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Gombrich, E.H. (1997). *Sanatın Öyküsü* (1. Baskı.). (Çev. E. Erduran, Ö. Erduran,). İstanbul: Remzi Kitapevi A.Ş.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (Çev. S. Atay, G. E. Yılmaz,). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Karabaş, P. A., ve Yıldız, G. (2016). Soyut Dışavurumculuk Akımı Kapsamında Renk Alanı Resimleriyle Mark Rothko. Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD), 2(2), 351-364.
- Kaptan, C. (2013). Acı ve Sanat. Sanat ve Tasarım Dergisi, (Chessi Ck, 1999: 280 ing. Çev. Alıntı) 1 (12), 59-81.
- Kurtar, S. (2013). Mekanı Yaşamak: Lefebvre ve Mekanın Diyalektik Oluşumu. ÇevirimiçiKaynak) : [https://www.academia.edu/2945638/Mekani\\_yasamak\\_Lefebvre](https://www.academia.edu/2945638/Mekani_yasamak_Lefebvre). (Erişim Tarihi: 12.11.2022)
- May, R. (2013). *Yaratma Cesareti*. (7. Baskı.). (Çev. A. Oysal,). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Algının Fenomonolojisi Önsöz*. (2. Baskı.). (Çev. M. Atıcı,).
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi*. (2. Baskı.). (Çev. I. Ergüden,). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Pallasmaa, J. (2014). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular* (2. Baskı.). (Çev. A.U. Kılıç,). İstanbul: Yem Yayınları.
- Sanal, (2022). <https://tr.wikipedia.org/wiki/Duyu> (Erişim Tarihi: 12.12.2022)

- Sanal, (2022a). <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 18.12.2022)
- Sanal, (2022b). <https://www.moma.org/audio/playlist/172/2272#:~:text=Artist%2C%20Edward%20Hopper%3A%20Great%20art,for%20a%20pristine%20imaginativ%20conception.> (Erişim Tarihi: 12.12.2022)
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. (1. Baskı.). (Çev. O. Akınhay,). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Rey, R. (2022). *Acının Tarihi*. (1. Baskı.). (Çev. A. Meral,). İstanbul: Albaraka Yayınları.
- Oysal, A. (1998). “Sunuş”, *Yaratma Cesareti*. (1. Baskı.). (Çev. A. Oysal,). İstanbul: Metis Yayınları.
- Özer, M. A. (2012). *Bir Modern Yönetim Olarak Algılama Yönetimi ve İç Güvenlik Hizmetleri*. Karadeniz Araştırmaları Dergisi, (33), 147-180
- Timuçin, A. (2013). *Estetik* (1. Baskı.). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tüfekci Ardıc. I. (2019). *Sanatta Kendilik ve Kişisel Tarihin Anlatımı Kapsamında Öznel Uygulamalar*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika*. (1. Baskı.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Wölfflin, H. (1990). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (1. Baskı.). (Çev. H. Örs,). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Yılmaz, M. (2012). *Tuvalden Sahneye Fırlayan Şiddet, Sanatın Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınları
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat* (2. Baskı.). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Zöngür, C ve Uluçay, N. Ö. (2020). Sanatta Mekânın Yeni Deneyimi: James Turrell. Türkiye Elektronik Araştırmaları, 15 (8), 3931-3941.

## GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 2.1. Francisco Goya. “3 Mayıs”. 1814, Erişim: 11.10.2022  
([https://tr.wikipedia.org/wiki/3\\_May%C4%B1s\\_1808](https://tr.wikipedia.org/wiki/3_May%C4%B1s_1808))
- Görsel 2.2. Caravaggio. “*Judith Holofernesin Başını Kesiyor*”. 1602 Erişim: 19.10.2022  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Yudit\\_Holofernes%27in\\_Ba%C5%9F%C4%B1n%C4%B1\\_Keserken\\_\(Caravaggio\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Yudit_Holofernes%27in_Ba%C5%9F%C4%B1n%C4%B1_Keserken_(Caravaggio))
- Görsel 2.3. Frida Kahlo. “*Henry Ford Hastanesi*”. Frida Kahlo. 1932 Erişim: 12.10.2022  
<https://www.modatablo.com/frida-kahlo-henry-ford-hastanesi-kanvas-tablo/>
- Görsel 2.4. Van Gogh. “*Kafe Terasta Gece*”.1888 Van Gogh. Erişim: 01.10.2022  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Kafe\\_Terasta\\_Gece](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kafe_Terasta_Gece)
- Görsel 2.5. Gina Pane “*Psyche*”. 1974. Erişim: 01.10.2022  
<https://www.richardsaltoun.com/artists/70-gina-pane/works/7269-gina-pane-psyche-psyche-1974/>
- Görsel 2.6. Chris Burden “*3 Shoot*”. 1971. Erişim: 11.10.2022 <https://flash---art.com/2015/05/chris-burden-i-think-museum-function-the-way-churches-function-to-religion-its-the-place-where-you-go-to-do-it/>
- Görsel 2.7. Leon Ferrari. “*Batı ve Hristiyan Medeniyet*”. 1965 Erişim: 11.10.2022  
<https://www.artealdia.com/Reviews/THE-INSEPARABILITY-OF-ART-AND-POLITICAL-ACTION-LEON-FERRARI-AT-THE-POMPIDOU>
- Görsel 2.8. Adel Abdessemed, (2022). “*Cri*”. Francisco Goya. 2013 Erişim: 11.10.2022  
<https://www.adelabdessemed.com/selected-works/cri/>
- Görsel 2.9. Otto Dix “*Stromtroopers Gaz Saldırısında İlerliyor*”. 1924. Erişim: 11.10.2022  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Stormtroopers\\_Advance\\_Under\\_a\\_Gas\\_Attack](https://en.wikipedia.org/wiki/Stormtroopers_Advance_Under_a_Gas_Attack)
- Görsel 2.10. Marth Rosler. “*Savaşı Eve Getirmek*”. 1967 Erişim: 11.10.2022  
<https://www.moma.org/collection/works/150120>

- Görsel 2.11. Marina Abramovic “*Alman Baroque*”. 1946 Erişim: 11.10.2022  
<http://www.azizmsanat.org/2017/03/20/sinirsizligin-kesistigi-tabular-marina-abramovic-firat-tunabay/>
- Görsel 2.12. *İnternet Gazete Manşeti* Erişim: 11.10.2022  
<https://www.sabah.com.tr/dunya/hindistan-savas-ucagi-dustu-4583098>
- Görsel 2.13. Zehra Doğan. “*Nusaybin*”. 2016 Erişim: 11.10.2022  
<http://www.azizmsanat.org/2017/03/20/sinirsizligin-kesistigi-tabular-marina-abramovic-firat-tunabay/>
- Görsel 3.1. Francis Bacon, “*Yataklar Üzerine Üç Figür*”. 1993 Erişim: 11.10.2022  
<https://www.francis-bacon.com/>
- Görsel 3.2. Marina Abramovic. “*Ryhtim 0*”. 2017 Erişim: 11.10.2022  
<https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ>
- Görsel 3.3. Orlan, “*The Reincarnation*”. 1993 Erişim: 11.10.2022  
<http://www.medienkunstnetz.de/works/reincarnation/images/3/>
- Görsel 3.4. (2017). Hermann Nitsch “*Schüttbild*”. 1932 Erişim: 11.10.2022  
<https://www.marcstrauss.com/exhibitions/hermann-nitsch/>
- Görsel 3.5. Gaspar Noe. “*Climax*”. 2017 Erişim: 11.10.2022  
<https://andresserrano.org/series/the-morgue>
- Görsel 3.6. Andy Warhol. “*Marilyn Diptych*”. 1962 Erişim: 11.10.2022  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Marilyn\\_Diptych](https://en.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Diptych)
- Görsel 3.7. Andres Serrano. “*Fatal Meningitis*”. 1992 Erişim: 11.10.2022  
<https://andresserrano.org/series/the-morgue>
- Görsel 3.9. “*Apani*”. James Turrell. 2011 Erişim: 11.10.2022  
<https://www.artcatalyse.net/james-turrell-la-substance-de-la-lumiere-musee-frieder-burda-baden-baden.html>

- Görsel 4.1 “*Kırmızı ve Turuncu*”. Mark Rothko. 2011 Erişim: 11.10.2022  
<https://www.re-thinkingthefuture.com/architectural-community/a3842-life-of-an-artist-mark-rothko/>
- Görsel 4.2 “*Morning Sun*”. Edward Hopper. 1952 Erişim: 11.10.2022  
<https://news.artnet.com/art-world/edward-hopper-morning-sun-jo-1895972>
- Görsel 4.3 “*İnsanları Seyreden Güvercin*”. Roy Anderson. 1952 Erişim: 11.10.2022  
<https://www.oscarfavorite.com/2014/11/a-pigeon-sat-on-branch-reflecting-on.html>
- Görsel 4.4 “*S.A.C.R.E.D.*”. Ai Weiwei. 2013 Erişim: 11.10.2022  
<https://www.designboom.com/art/ai-weiweis-s-a-c-r-e-d-depicts-scenes-from-his-incarceration/>
- Görsel 4.7. “*Karda Avcılar*”. Pieter Brugel. 1565 Erişim: 11.10.2022  
<https://artsandculture.google.com/asset/hunters-in-the-snow-winter/WgFmzFNNN74nUg?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.429537068973959%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.9409430337284241%2C%22height%22%3A1.2375000000000003%7D%7D>
- Görsel 4.8. “*24 Frames.*”. Abbas Kiyürestemi. 2017 Erişim: 11.10.2022  
(<https://youtu.be/zh1tsbY80zE/>)
- Görsel 4.9. “*24 “The Toilet*”. İlya Kabakov. 2017 Erişim: 11.10.2022  
<https://www.wikiart.org/en/ilya-kabakov/the-toilet-1992>
- Görsel 4.10. *Diyarbakır 2015 olayları.* 2017 Erişim: 11.10.2022  
<https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-40224152>
- Görsel 4.11 *Diyarbakır 2015 olayları.* 2017 Erişim: 11.10.2022  
<https://youtu.be/Bn5DMDyGjrg/>
- Görsel 4.12 *Diyarbakır 2015 olayları.* 2017 Erişim: 11.10.2022  
<https://www.karar.com/sehir-haberleri/yeni-sur-evleri-tartisma-yaratti-bir-nevi-u-tipi-bir-cezaevi-diyebiliriz-1646196>

# ÖZGEÇMİŞ

## KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Ramazan BAYRAM

Yabancı Dili: İngilizce

## ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul / Üniversite	Mezuniyet yılı
Y. Lisans	Resim	Düzce Üniversitesi	2023
Lisans	Resim	Mardin Artuklu Üniversitesi	2017
Lise	E.A	Yavuz Sultan Selim Lisesi	2013